



por  
que  
museu?  
nelson  
leirner

por  
que  
museu?  
nelson  
leirner

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI  
15 de outubro de 2005 a 26 de março de 2006

## ...enquanto as cigarras cantam, as formigas trabalham...

texto de **Luiz Guilherme Vergara**  
Diretor do MAC-Niterói

O MAC não se torna, nesta mostra, apenas um fundo neutro, um cubo branco onde se distribuem quadros e esculturas. Nelson Leirner invade todos os 360 graus do museu com um circuito estratégico de charadas e questionamentos que atingem as várias fronteiras da história da cultura e da arte do século XX. Assim, Leirner exerce a sua potência artística como um jogador de enigmas por trás das aparências. Será que poderíamos aceitar como pista de entrada para esta exposição a exclamação-título de uma de suas obras: “assim é se lhe parece”? Para cada obra existe uma primeira visão atraente, mas que muitas vezes vela ao primeiro olhar um profundo cheque-mate aos estatutos da arte e suas instituições, onde diferentes charadas atingem diferentes leitores.

Leirner é também um artista com muitas faces, em especial a do colecionador excêntrico de coisas pequenas que variam desde imagens da cultura popular, santos e divindades de todas as crenças até brinquedos e estampas infantis. Este imenso banquete do imaginário popular é transformado em irônicas metáforas visuais, plenas de alegorias sobre os paradoxos da arte e do mundo contemporâneo, do banal e do genial.

Com humor, Nelson Leirner lança perguntas universais sobre o papel do artista na sociedade através das fábulas das formigas e cigarras: será que os artistas trabalham como cigarras ou como formigas? Mas ao percorrer a exposição ficamos perplexos com o



seu próprio compromisso com o exercício artístico, a sua dedicação a uma atitude crítica sem perder o equilíbrio entre o lúdico e o irônico. Sua obra atrai tanto as formigas quanto as cigarras, quem sabe não é esta a melhor resposta sobre o papel do artista. Leirner talvez não queira construir pontes ou conciliações, mas sim proclamações de diferentes credos ou invasões entre mundos, da não-arte às catedrais dos museus, dos diferentes símbolos de fé ao futebol, sem se esquecer de oferecer aos adultos os brinquedos de crianças, para fazer e entender arte como crianças.

Na varanda do MAC, Leirner se apropria da fronteira entre museu e paisagem do Rio de Janeiro para compor com uma legião de santos cravados de balas perdidas ou achadas um manifesto dramático às descargas de uma cidade maravilhosa em guerra. Nelson Leirner transforma o jogo de apropriações e assemblagens da arte em ciladas visuais – o museu se inclui como um campo de batalha com tudo que nos cerca de incongruência e paradoxos. A sua alça de mira aponta com soldadinhos de latas de coca-cola para fora e para dentro do museu, para 500 anos de descobrimentos, de imperialismos e dominações – da história para a geografia da arte. Leirner não poupa sequer a ampliação digital de uma gravura japonesa, invadida por bonecos Power Rangers. A produção de uma inusitada série de caixas de suvenires de Monalisas une a Renascença a Duchamp, o grande estrategista da anti-arte ou da arte conceitual. Assim, Leirner não deixa de trazer, de bicicleta para o MAC, a fábrica de louças do Sr. Mutt.

Ao final da mostra, Leirner tem um mérito especial, sem dúvida inédito, que só poderia ter acontecido no MAC-Niterói, que

recebe grande visitação de turistas: o de transformar os brasileiros em turistas estrangeiros dentro da nossa própria cultura, e os verdadeiros turistas estrangeiros em visitantes locais. Ao deparar com uma vaca que mira a paisagem toda colada de ícones populares estrangeiros, e a seguir um conjunto de pufes para sentar e apreciar a vista do mar, juntamente com um pequeno cenário de barraca e cadeira de praia, o visitante é provocado pelo artista: Por que Museu? O artista questiona a atração do templo arquitetônico como lugar-museu, onde a vista de fora invade o mundo da arte. Por que o lugar da arte deve ser tão incompatível com a atração da vista para a paisagem? Por que os museus não podem ser todos eles abrigos abertos, colméias e árvores que sirvam para as formigas e para as cigarras? Os que guardam o presente para o futuro e os que cantam o futuro no presente.

Nelson Leirner presenteou todos os visitantes, turistas ilustrados e intelectuais, assim como famílias e principalmente as crianças, ainda carregadas de um olhar simples sobre as coisas cotidianas assim como elas lhes parecem, com uma das mais intrigantes mostras da potência e do papel da arte no mundo contemporâneo, que é o de gerar estados de reinvenção e ressignificação da imaginação e da crítica humana e de, sem dúvida, seus abrigos – os museus.

É com muita satisfação que recebemos a exposição de Nelson Leirner, com a especial curadoria de Agnaldo Farias. Em nome do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, da Secretaria Municipal de Cultura de Niterói e da Fundação de Arte de Niterói, gostaria de agradecer, também, ao Museu da Chácara do Céu, pela parceria, e principalmente a toda a equipe do MAC-Niterói.



# a produção recente de nelson leirner

texto de **Agnaldo Farias**

Por que museu e, para chegar direto à raiz do problema, por que arte? Aliás, por que arte, artistas, curadores, mercadores, críticos etc.? Para que tudo isso? De que serve, o que se oculta e o que se revela por trás disso tudo? Como desde sempre nos provoca e obriga a obra de Nelson Leirner, é preciso discutir sempre sobre a necessidade e a finalidade dessas coisas, desses agentes e de lugares como esse indiscutivelmente belo Museu de Arte Contemporânea de Niterói, cujo grande público, como é de conhecimento geral, decorre mais do interesse pelo prédio, mais uma obra-prima de Oscar Niemeyer, do que da arte contemporânea propriamente dita que ele cuida em apresentar. Alguém aí vê nisso um problema? Nelson Leirner, como alguém que exercita a filosofia por vias inesperadas, vê. Como aliás vê em tudo aquilo que se relaciona com a arte e com os artistas, com o meio artístico enfim, essa instituição celebrada como o reduto da pureza. E se de fato hoje em dia pouca gente acredita nisso, um dos responsáveis é o nosso artista, que desde o início da sua trajetória, ainda nos anos 60, ocupa-se em apontar as contradições e a mistificação que sempre rondou o meio artístico.

Da Mona Lisa, o mais conhecido alicerce da arte ocidental, à procissão de estatuetas e miniaturas que dessa vez invade a grande sala desse museu, a obra de Nelson Leirner alimenta-se da vida cotidiana em suas versões variadas, da mais sofisticada à mais ordinária e acanhada. Do Museu do Louvre, glória do passado ocidental que Paris glamourosa e magnanimamente oferta à humanidade, ao “Saara”, essa caravana desbaratada e caótica de ambulantes, marreteiros e malandros que com alarido ocupa algumas das ruas centrais do Rio de Janeiro, Leirner apropria-se desses dados para jogá-los nas nossas caras sob os signos do humor, da violência – termos que no Brasil, cujo povo está acostumado a fazer pouco de si, andam juntos –, além de muita ironia.

Essa exposição de trabalhos recentes produzidos por Nelson Leirner integra as comemorações referentes aos dez anos do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. É digna de cumprimentos uma diretoria que festeja a instituição trazendo para o seu interior uma das obras mais densamente críticas dentre as que compõem o nosso panorama artístico. Obra onívora que, como já foi dito, se alimenta de aspectos da vida cotidiana mas não só. Que também discute a figura do artista – esse homem incomum, esse gênio que as platéias cultuam com admiração, diria Nelson Rodrigues, verdadeiramente abjeta; discute a natureza da obra de arte – ou aquilo que habitualmente é entendido como sendo arte; e, por fim, discute a sobredeterminação de ambos pela história, pelo modo como estão enredadas num jogo.

Em coerência com o seu caráter onívoro, interessado por tudo que acontece, do jogo de futebol à última invasão norte-americana e ao último tiroteio ocorridos nessas nossas tristes metrópoles, a obra de Nelson Leirner tem uma feição decididamente polimórfica – desenhos, objetos, múltiplos, carimbos, outdoors, performances, happenings, instalações... Essa variação quanto às formas expressivas, ao passo que nos revela diversos ângulos de um mesmo problema, serve-nos para

lembrar que em arte, como em tudo, a livre experimentação confina com a idéia de liberdade.

Iniciada na passagem dos anos 50 para os 60, a trajetória de Nelson Leirner ganhou notoriedade já em meados daquela década, a partir de suas ações junto à Rex Gallery, da série **Homenagem a Fontana**, com que foi premiado na Bienal de Tóquio, do famoso lance do porco empalhado enviado ao júri do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal e que hoje repousa no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.<sup>1</sup> Nelson, não se deve esquecer, após haver recusado o convite para participar da X Bienal de São Paulo, em 1969, alinhado que estava com o boicote nacional e internacional que então se fazia à instituição graças ao seu vínculo com o governo dos militares, mereceu de Pietro Maria Bardi a honra de realizar no vão livre do prédio MASP a exposição **Playground**, uma das que compunham o programa de inauguração do museu.

---

1. Composto por Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Thomas Souto Correia, Carlos Fajardo, José Resende, o Grupo Rex, que também compreendia um espaço expositivo e um jornal – **Rex Time** –, era um time de artistas que se insurgia contra a modorra do meio cultural paulistano e sua ignorância quanto aos rumos da experimentação plástica. Foi criado em junho de 1966 para durar quase um ano, realizando quatro mostras coletivas e uma única, última e fulgurante individual, justamente de Nelson Leirner, intitulada **Exposição não-exposição**, exposição/happening previamente anunciada pelo jornal, que avisava o público de que se tratava do fechamento da galeria e que ele poderia visitá-la para dela levar a obra que quisesse. O evento revelou-se fulminante: os trabalhos, alguns deles integrantes da série premiada na IX Bienal de Tóquio, ocorrida algum tempo antes, foram arrancados das paredes por uma horda de visitantes. Quanto a **Homenagem a Fontana**, uma série de múltiplos feitos com zíperes e tecidos sobre chassis de madeira, justamente aquela premiada em Tóquio, além de abolir o trabalho artesanal joga com a própria história da arte, no caso a obra de Lucio Fontana, notável pelo modo como ultrapassou a definição da noção de pintura através de cortes realizados nas superfícies das que ele fazia. Por último, o “lance do porco” consistiu no porco empalhado que Nelson mandou para o Salão de Brasília em 1967. No século em que Marcel Duchamp havia sido recusado numa iniciativa semelhante pelo envio de um urinol de cabeça para baixo (**Fonte**, 1917), os júris, notadamente os de arte contemporânea, estavam habituados com proposições insólitas, ainda mais se devidamente subscritadas por um artista de linhagem experimental. O que eles não contavam era que, ao aceitar o porco de Nelson, este os interpelaria publicamente acerca dos critérios estéticos utilizados. A reação foi imediata, o júri constituído por Clarival do Prado Valadares, Mario Pedrosa, Mario Barata, Walter Zanini e Frederico Moraes respondeu de maneira diferenciada, indo ao encontro daquilo por que o artista de fato ansiava: a realização do “happening do júri”.

Com sua obra comprometida com a crítica à ditadura em que vivíamos, com seu pouco caso e desconfiança com relação aos ditames do mercado e do circuito artístico, Nelson Leirner terminou como que colocado à margem, e isso mesmo com a significativa ampliação que teve o meio artístico desde a entrada em cena da Geração 80. Não deixa de surpreender que um artista de sua importância, responsável por uma surpreendente gama de experimentações, que varia do desenho intimista feito sobre uma pequena folha de papel ou sobre uma fotografia até o extremo de uma instalação, tivesse sua voz abafada a poucas e discretas exposições, ainda que altamente significativas do ponto de vista de sua pesquisa. Pior ainda foi que, apesar do ímpeto produtivo que até hoje o caracteriza, era irremediavelmente tratado como um artista histórico, lembrado, no geral, pelas realizações dos anos 60.<sup>2</sup> Onde estavam os críticos e seus outros interlocutores – se é que os havia –, as instituições que o deviam prezar, o mercado que deveria cuidar de sua obra exatamente por sabê-la original e potente?

O aparente descaso de Nelson Leirner para com as questões ligadas ao reconhecimento de sua obra era um fenômeno de superfície, quase um mecanismo de defesa por parte de quem encarava o meio com bastante desalento. Em depoimento recente, o artista afirmaria que a

---

2. Afora a presença em coletivas mais ou menos importantes e no geral com trabalhos históricos, ao longo da década de 80 até 1994, ano de sua retrospectiva, Nelson Leirner realizou apenas as seguintes individuais, quase todas elas na Galeria Luisa Strina, de São Paulo, que o representou até o começo dos anos 90 (numa seqüência curiosamente iniciada com o cancelamento da exposição **Pague para ver**, por iniciativa da própria dona da Galeria Múltipla, de São Paulo, que se sentiu afrontada com o impresso proposto por Nelson, no qual ele apresentava ao público sua “fórmula” para uma “arte comercial pura”). A partir daí temos **Xeque-mate** (1983 – Galeria Luisa Strina), **O grande combate** (1985 – Galeria Luisa Strina), **O grande enterro** (1986 – Pinacoteca do Estado de São Paulo), **Exposição para ser... lida** (1987 – Galeria Luisa Strina), **Projeto aula** (1989 – Galeria Luisa Strina), **A última ceia** (1990 – Galeria Luisa Strina), **Jardim das delícias** (1993 – Capela do Morumbi), **Homenagem a Fontana** – apresentação da série completa, projetada em 1967 (1994 – Galeria São Paulo).



ERA UMA VEZ... ,2004  
Coleção particular

partir de meados dos 70 ele efetivamente reduziu a produção, optando, talvez em função das dificuldades enfrentadas ou simplesmente por cansaço diante de uma situação que não se alterava, pela prática do ensino de arte: “*Daquele momento* [1975, ano que ingressou na FAAP] até 1994 foram praticamente vinte anos de isolamento”.<sup>3</sup> Assim, por detrás de uma atitude calculadamente **blasé**, o que havia era um rigor absoluto quanto ao andamento do trabalho e uma indisposição completa contra qualquer coisa que revelasse concessão sua quanto à apresentação de seus trabalhos ao público.

O fato de que essa extensa e complexa obra, no adiantado ano de 1994, ainda não houvesse sofrido um estudo mais aprofundado, mesmo que sob a forma de uma simples sistematização de dados, uma cronologia de obras e exposições, era, afinal, um claro sintoma de que no Brasil o campo de arte, acompanhando a argumentação de Pierre Bourdieu<sup>4</sup>, ainda não havia se constituído. Não é que não contássemos com todos os elementos necessários para sua configuração. Numa rápida passada de olhos desde os anos 60 todos estavam presentes: críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, marchands, conservadores de museu, academias, salões, júris etc. Passados em revista, cumprimos todos os itens. O problema, contudo, é que eles ou bem não funcionavam ou funcionavam mal. E para quem acha que finalmente a situação foi superada, mesmo hoje quando se comemoram mais de dez anos de um extraordinário fluxo de receita no setor cultural proveniente das leis de incentivo, convém ao menos considerar, para não nos estendermos muito no assunto, a penúria dos nossos museus mais importantes.

Seja como for, no Brasil de 1994, muito mais do que no Brasil de 2005 (justiça seja feita), continuava valendo a sentença com que Paulo Venâncio fechou seu sintético texto **Situações Limites: [no Brasil]** “*o tema local propriamente dito é a luta pela possibilidade da arte*”.<sup>5</sup>

Se ontem Nelson Leirner discutiu e denunciou o servilismo e a violência da ditadura militar, as formas elaboradas quando não ostensivamente truculentas de censura e amordaçamento impostas à população, as relações orgânicas e viciadas das instituições culturais com o sistema, hoje ele continua pensando a nova ordem mundial no período pós-queda do muro, as sofisticadas estratégias de controle e infiltração das nações centrais, o fenômeno da globalização sobreposto à sobrevivência de processos produtivos arcaicos e, como não poderia deixar de ser, como se dá a inscrição da arte dentro desse processo.

A arte, assim como a vida social, lembra-nos o artista a cada momento, em várias de suas obras, é um sistema que nada tem de natural, antes o contrário, que se pauta por princípios abstratos, leis tão invisíveis quanto poderosas. Mesmo que se insista em escamotear essa condição, propagando a arte como reduto da pura expressão do indivíduo, resultado de uma inspiração cuja fonte nós, o grande público, esse imenso contingente de não-artistas, não alcançamos compreender; ou expressão do que há de mais puro do nosso espírito, reduto onde a ação humana se refugia de quaisquer obrigações utilitárias e, acima de tudo, longe do canto de sereia do mercado, entre outras banalidades pedestres nas quais gostamos de acreditar.

---

3. Conversa telefônica ocorrida em 3 de junho de 2004.

4. Falando sobre os vários campos existentes (religioso, artístico, científico, econômico etc.), o pensador francês detalha o problema do valor da obra de arte defendendo-o como algo que não é definido pelo artista: “*Sendo dado que a obra de arte só existe como objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estética necessárias para a conhecer e reconhecer como tal [...] [o estudo das obras de arte] deve levar em conta, portanto, não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade [artista, escritor etc.], mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra [...] críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, marchands, conservadores de museu, academias, salões, júris etc.*” Pierre Bourdieu. **As regras da arte**. São Paulo, Cia. das Letras, 2002. p. 259.

5. Paulo Venâncio Filho. **Situações limites**. In Cathy de Zegher (org.). **Tunga – Lezarts / Cildo Meireles – Through**. Catálogo de exposição. Kortrijk (Bélgica): Kanaal Art Foundation, 1989, s/n.



VIAGEM A CAMPOS DO JORDÃO, 2004  
Coleção particular

Filho de artista, a escultora Felicia Leirner, com o empresário Isai Leirner, mecenas e colecionador de artes, membro ativo do grupo que nos anos 50 e na entrada dos anos 60 conduziu o Museu de Arte Moderna de São Paulo e sua filha dileta, a Bienal Internacional de São Paulo, Nelson Leirner, como ele mesmo diz, foi empurrado para a arte, ainda que de saída não se interessasse por ela. Conversa fiada? Contrariando o senso comum que sempre espera do artista a confissão de sua genialidade, de uma vocação incontrolável, um ego exacerbado a serviço de uma inteligência idem, Nelson Leirner nunca se furtou a manifestar suas conclusões de tom pragmático acerca do meio artístico, cujos princípios ele sentiu na pele graças à “força” paterna que, a sua revelia, conseguiu-lhe, sem que a proprietária conhecesse suas pinturas, uma exposição na prestigiosa Galeria São Luiz, acompanhada por um catálogo assinado pelo importante crítico polonês Ryzard Stanislawsky, que mais tarde assumiria a presidência da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA:

*“A qualidade do meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Tenho visão do que fazia então e sei que era realmente ruim. (...) Com a consciência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e a própria obra de arte. Tudo isso punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Compreendi que se pode construir um cara qualquer até sem ver seu trabalho. Era natural que começasse a soltar tudo que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi meu começo (...)”<sup>6</sup>*

Não será o caso de se inventariar aqui mais uma vez o resultado concreto dessa disposição de espírito, o que dela surgiu em termos de

6. Entrevista a Mario Wilches, apud Tadeu Chiarelli. **Nelson Leirner – Arte e não arte**. São Paulo: Takano, 2002. p. 32.

uma operação de desmistificação dos meios. “*A partir de um determinado momento, lá por volta de 1964, eu passei a notar que as minhas experiências em pintura, até então exclusivamente guiadas por motivações estéticas, passaram a irritar as pessoas. Isso me animou e eu terminei por trocar o alvo.*”<sup>7</sup>

A extensa fortuna crítica sobre a obra de Nelson Leirner, tanto aquela produzida dentro do período encerrado na metade da década de 70 quanto as várias revisões sobre este mesmo período realizadas nos últimos anos, analisa de maneira tópica ou em extensão a sucessão de polêmicas, a repercussão freqüentemente escandalosa das ações e obras de Nelson, a incompreensão de um meio tão pouco afeito a provocações, que apesar de mal conseguir sustentar-se em suas próprias pernas já enfrentava uma saraivada implacável de questionamentos. É fato que Nelson Leirner não estava sozinho nessa ocupação mas, cotejado com seus companheiros, é ele quem leva a palma na estratégia de avacalhação do meio de arte (o que sempre fez com seriedade e método), no exame de seus limites, na sua dessacralização começando pela dessacralização do próprio artista, enfim – em se tratando do nosso meio cuja incipiência do debate contrastava com a atitude **poseur** de seus mecenas –, no desnudamento de um rei tardio, um rei brasileiro, portanto deslocado, bem próprio da nossa aristocracia **nouveau-riche** e suas pretensões de arremedar o velho mundo.

Nelson Leirner nunca se cansou de jogar, burlar as regras que pretendem definir a arte como um espaço onde se pode tratar, através de uns tantos meios, somente um elenco finito de questões. Um breve inventário terá como ponto de partida a descoberta, ao final dos 50, de que pinturas realizadas em tinta automotiva e posteriormente

queimadas produziam resultados excelentes e convenientemente mais rápidos. O problema foi seu professor, o importante artista espanhol Juan Ponç, que, sentindo-se insultado com a “jogada esperta” do aluno, rompeu com ele em definitivo. Nessa direção vale a pena citar a tradução em zíperes (1967) dos cortes executados por Lucio Fontana sobre superfícies de telas, um dos momentos cruciais da arte moderna. Como também o envio do porco empalhado ao Salão de Brasília e a interpelação feita ao júri acerca de qual havia sido o critério para a seleção daquilo que lhe parecia apenas um “porco empalhado” (ao contrário do que se espera, nunca a história da nossa arte havia assistido à reclamação de um artista aceito num salão). E a exposição de bandeiras realizada em praça pública com Flavio Motta, em 1967, material apreendido pelos fiscais da prefeitura que os entenderam como camelôs. E a proposição feita ao público leitor do **Jornal da Tarde** – “Teste seu talento” – para que fizessem seus próprios múltiplos, isto é, suas obras de arte. Ou ainda a destruição pelos alunos e funcionários da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP de sua instalação composta por 5.000 metros de plástico preto, em 1970.

Os acontecimentos se sucedem, e já nos 90, precisamente em 1998, em exposição de minha curadoria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Nelson Leirner foi processado em razão de seus desenhos feitos a partir da obra da fotógrafa neo-zelandesa Anne Geddes. Mesmo recentemente, pouco depois da sua exposição para o Instituto Tomie Ohtake, no primeiro semestre de 2004, também sob minha curadoria, a **Folha de São Paulo**, em sua edição de 12 de junho de 2004, abriu a terceira página de seu caderno de cultura para contar que a comunidade judaica vinha se queixando do teor de um dos trabalhos expostos. Como se vê, o artista não se cansa de jogar e burlar as regras.

---

7. Conversa telefônica em 3 de junho de 2004

## os parceiros do jogo

Como sempre advertiu a maioria daqueles que se puseram a discutir a obra de Nelson Leirner, há relação entre ela e a obra de Marcel Duchamp<sup>8</sup>, especialmente com a família de **ready-mades**, inaugurada em 1913 com a **Roda de bicicleta**, trabalho revisitado nesta exposição, e que continuou com **Fonte**, de 1917, um urinol de banheiro masculino virado de cabeça para baixo e com a assinatura de R. Mutt (o nome do fabricante). Duchamp a enviou ao Salão dos Artistas Independentes, em Nova Iorque, de cujo júri participava; porque todos os seus colegas sabiam que se tratava de coisa dele, não ousaram recusar embora na prática o tenham feito ao deixá-lo escondido por detrás de uma divisória durante todo o período da exposição<sup>9</sup>. A lição de Duchamp tem início na sua recusa a uma pintura retiniana (feita para os olhos) e olfativa (exalando terebentina) em favor da idéia. Arte como algo que leva a pensar. Nesse caminho, pôr em crise a noção de obra de arte era condição necessária para o desarranjo do jogo, o que ele fez apropriando-se de objetos e, à maneira dos trocadilhos que ele tanto apreciava, deslocando-o de seu contexto para o campo da arte.

**Fonte** é de fato uma das referências essenciais de Nelson Leirner, como ele deixa ver em alguns trabalhos apresentados nesta exposição. Muito embora Duchamp lhe seja seu parceiro mais próximo, isto não diminui a importância de outros com quem Nelson se “une” para pensar estratégias de transgressão das normas vigentes do jogo artístico: existem também Andy Warhol, Joseph Beuys e, mais recentemente, Ilya Kabakov. O norte-americano Warhol pela maneira como lida com as enxurradas de imagens que atravessam o nosso cotidiano, o alemão Beuys pela compreensão do papel político do artista e pela atividade pedagógica como indissociável de sua prática, o russo Ka-

bakov pela lição de que mesmo sob o peso dos mais cruéis dos regimes o artista não pode abdicar do seu poder de fabulação.

Um último fato digno de ser assinalado é que do início de sua carreira até meados dos anos 70, isto é, durante todo o período em que se notabilizou como artista pautado na iconoclastia, Nelson Leirner ignorava por completo a obra de Duchamp. Essa curiosidade, ao passo que serve para demonstrar a dinâmica cruzada e reverberante das informações, que no seu trânsito pelas diversas nações vão sendo transformadas e adaptadas a ponto de as fontes originais se tornarem difusas, funciona também para demonstrar que a prática artística levada num país como o Brasil, em particular na babélica São Paulo, cuja ausência de tradição sobreposta a uma espantosa efervescência cultural derivada das inúmeras raças e culturas que nela se fixaram terminava por agir como catalisador de experiências as mais variadas.

---

8. A começar por Mario Pedrosa, membro do júri do Salão de Brasília, como tal interpelado por Nelson acerca de quais os critérios que os haviam levado a incluir o porco empalhado na mostra: “*Mas se ele apenas comprou o porco empalhado engradado e mandou a Brasília, a obra cai na categoria dos ready-made à la Duchamp*” (Mario Pedrosa. “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. In Aracy Amaral [org.]. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 235.) O arco de leituras acerca dessa genealogia entre Duchamp e Nelson Leirner chega até os ensaios recentes de Lisette Lagnado, comentando o paralelismo, “**exatos 50 anos depois**”, entre a recusa da **Fonte**, de Duchamp, com o episódio da aceitação do porco empalhado que, segundo ela, juntamente com **Exposição-não-exposição e Homenagem a Fontana**, consagra três acontecimentos iconoclastas na arte brasileira ocorridos na década de 60 (Lisette Lagnado. “O combate entre a natureza fetichista da história da arte e sua historização”. In Ivo Mesquita [curador]. **Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo**. 48<sup>o</sup> Biennale di Venezia – Padiglione Brasile [catálogo de exposição]. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1999. pp. 41/43.); e Moacir dos Anjos, que além de concordar com a homologia da atitude dos dois artistas, lança luz sobre o processo de formalização de uma obra recente de Nelson que faz uso da **Fonte** de Duchamp – **Paramut**, 2001 –, obra presente nesta exposição de agora, demonstrando-a como “*metáfora visual dos fluxos criativos fundados na obra de Marcel Duchamp e de seus múltiplos entrelaçamentos na contemporaneidade...*” (Moacir dos Anjos. **Adoração** [catálogo de exposição]. Recife/Brasília, MAMAM/ECCO, 2003. p. 15)

9. De fato, se há uma história quanto a essa relação tensa entre o artista e o mundo, o artista e o meio de arte, essa história começa com Duchamp, com o artista desconfiado contra toda a sistematização – “*Nunca consegui me conter o bastante para aceitar fórmulas estabelecidas, copiar, ou ser influenciado...*” –, a começar pelo Cubismo que tanto o marcou pelo rigor, até o sistema de arte que embaralhava a obra de arte com a grife do artista, do mercado, da notoriedade desse ou daquele museu ou galeria.

Como diria um apreciador de futebol, categoria na qual Nelson Leirner, corintiano roxo, orgulhosamente se enquadra, a tradição frequentemente age como uma camisa difícil de se carregar. Sob esse ponto de vista mais vale a falta de tradição na medida em que ela permite a reinvenção ou pelo menos o desenredamento do jogo.



DUCHAMPBIKES, 2003  
Coleção particular

## segundo tempo – virando o jogo

Feitas as contas o ano de 1994, ano de sua retrospectiva, terminou por ser mesmo um divisor de águas dentro da trajetória de Nelson Leirner. Sua obra, para surpresa crescente do artista, particularmente depois de seu desligamento do quadro de professores da FAAP e sua mudança para o Rio de Janeiro, passou a ser vista por um público muito maior, através de individuais importantes, nacionais e internacionais. Foi objeto, entre diversos ensaios acadêmicos e textos jornalísticos, de um livro que a examina em detalhe, e, por último, teve seu aspecto comercial finalmente contemplado.<sup>10</sup>

O artista não só passou a existir como se tornou ponto de referência alternativo à decantada vertente construtiva que desembocou no Neoconcretismo – Lygia Clark e Helio Oiticica à frente –, trilha que nos últimos anos passou como sendo a única, sobretudo para os estrangeiros, ávidos em confirmar sua suposição de que no Brasil a sensualidade faz margem com uma arte de matriz interativa, a quem toda nossa arte contemporânea rende tributo. Na qualidade de curador da representação brasileira da 48ª Bienal de Veneza, Ivo Mesquita vale-se da importância dessa arena para apresentar Nelson Leirner e seu antigo discípulo, Iran do Espírito Santo, com o intuito de reparar essa leitura redutora e equivocada mas que até hoje se prolonga: “... *aproveitando-se da visibilidade que lhe assegura o caráter internacional dos Giardini* [a Bienal de Veneza acontece nos Jardins da cidade], *a participação brasileira quer, sobretudo, oferecer alternativas à visão, por vezes acomodada e monolítica, de que toda arte contemporânea brasileira seria caudatária do poderoso legado de Lygia Clark e Helio Oiticica. Trata-se de uma visão simplista, uma chave de compreensão sedutora especialmente aos estrangeiros que se apóiam nas produções desses artistas para aproximar-se da produção brasileira hoje.*”<sup>11</sup>

Como se pode concluir, os últimos dez anos, que coincidem com sua mudança para o Rio de Janeiro, foram pródigos para a carreira de Nelson Leirner. Embora no começo sua obra e sua pessoa tivessem merecido uma enorme receptividade, com gente fazendo fila para frequentar suas aulas na Escola de Artes Visuais do Parque Laje – EAV, essa “fase carioca”, principalmente após seu desligamento da EAV por volta de 1999, é marcada pelo isolamento, uma situação, por outro lado, mais favorável para o desenvolvimento de novos projetos, estimulados pelos convites para realizar exposições, com grande destaque aqueles ligados ao mercado de arte. Com efeito, juntou-se o reconhecimento da crítica, patente em convites para figurar em importantes instituições internacionais, com o estabelecimento de relações mais efetivas com o mercado de arte internacional através da participação nas mais importantes feiras de arte contemporânea, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, e se chegará a conclusão de que Nelson Leirner, a despeito do caráter crítico de sua poética, está finalmente fazendo sucesso.

Sim, sucesso. Não o sucesso de Paul McCarthy, Richard Serra, **megastars** e seus vizinhos de sala especial na edição de 2003 da Feira de Basel, na Suíça, a Meca do mercado de arte contemporânea.

---

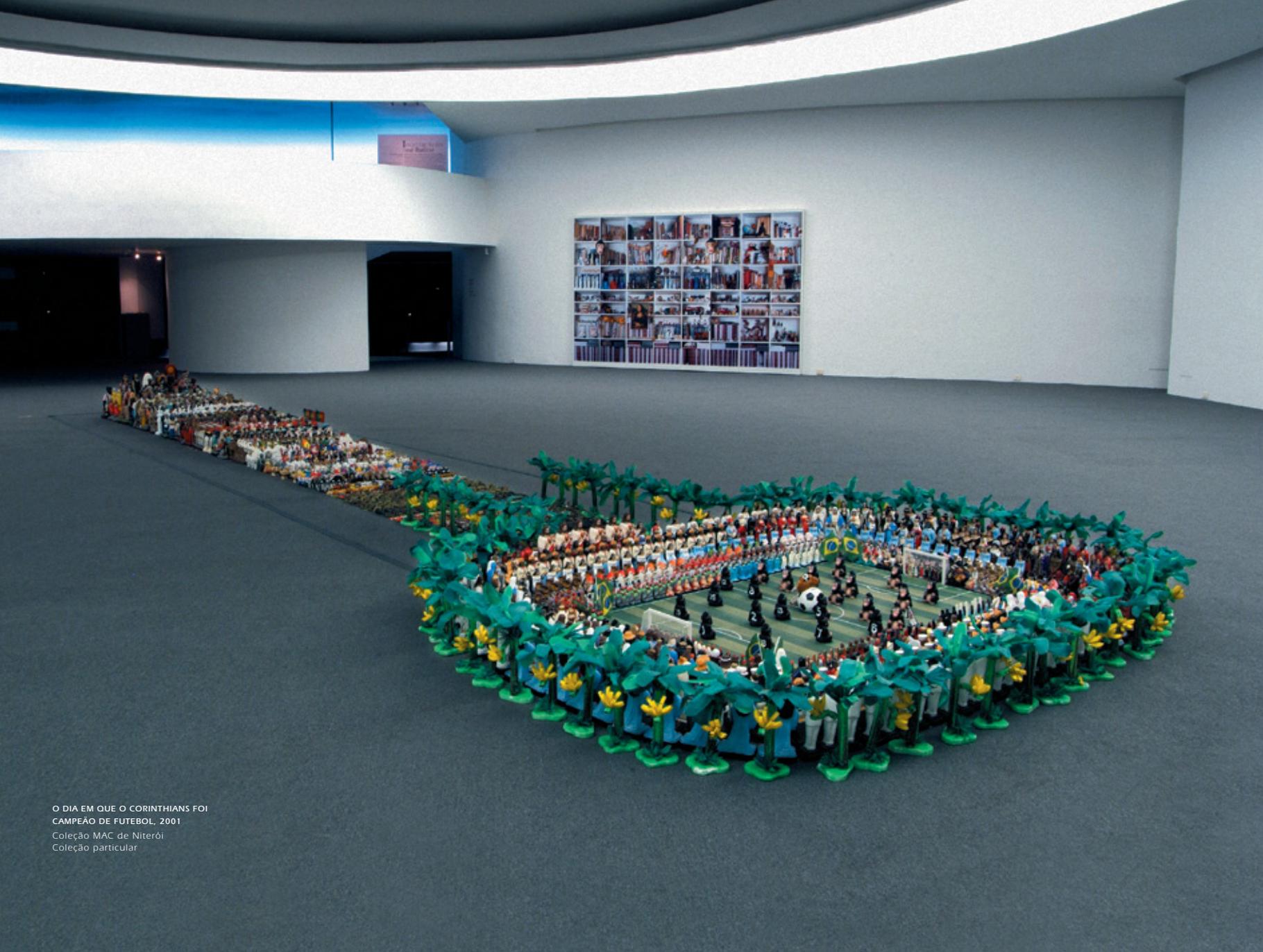
10. Deixando de lado as inúmeras e importantes coletivas realizadas nacional e internacionalmente, em que figurou no mais das vezes com trabalhos recentes quando não inéditos, destacam-se, entre as mais importantes individuais e outros acontecimentos concernentes ao seu reconhecimento pelo público, **Nelson Leirner... uma viagem** (1997 – Centro Cultural Light, Rio de Janeiro), uma versão menor da retrospectiva de 1994; o II Prêmio Johnnie Walker de Artes Plásticas (1998); o convite feito pelo crítico e curador Ivo Mesquita a representar o Brasil na 48ª Bienal de Veneza (1999); a publicação do livro de Tadeu Chiarelli (**Nelson Leirner – Arte e não arte**, São Paulo, Takano, 2002), no mesmo ano em que participou, com sala especial, a meu convite, da 25ª Bienal de São Paulo, seguida de uma importante mostra antológica organizada pelo curador Moacir dos Anjos no Museu de Arte Moderna Aluisio Magalhães, de Recife, e posteriormente levada para o Espaço Ecco, de Brasília. Por fim, ressalte-se um grande número de exposições realizadas nas galerias Ana Maria Niemeyer, do Rio de Janeiro, e Brito Cimino, de São Paulo. Esta última vem sendo responsável por levá-lo para algumas das mais importantes feiras de arte internacionais, como a Arco (Espanha), a FIAC (França) e a de Basel (Suíça).

11. Ivo Mesquita, op. cit., p. 34

Mas, ainda assim, sucesso. E o que fazer com isso, ele que praticamente nunca pensara nessa possibilidade, que não se preparara para ela, que quase nunca vendera uma obra? Como continuar pensando e burlando o jogo agora que não está mais à sua margem? A resposta a isso, tal como essa exposição nos demonstra, é que, em primeiro lugar, nunca se está de fora do jogo, o problema apenas é de grau. E uma vez tendo acesso aos extratos mais altos do jogo da arte, entreveem-se meandros e aspectos que o nosso meio, graças a sua insuficiência crônica, ao seu amadorismo imanente, não deixava ver. Na iminência de transpor o umbral do sucesso, a arte de Nelson Leirner, com a ambigüidade típica de seus objetos prosaicos e mesmo infantis, revela-se como um território fértil para a especulação dos variados jogos em que estamos enredados.



LOJA DO MUSEU, 2005  
Coleção particular



O DIA EM QUE O CORINTHIANS FOI  
CAMPEÃO DE FUTEBOL, 2001  
Coleção MAC de Niterói  
Coleção particular



## por que museu?

Antes de comentar alguns dos trabalhos expostos nessa exposição convém esclarecer ao leitor que ela (assim como este texto) é uma versão reduzida, embora com alguns trabalhos novos, adaptada ao espaço do MAC-Niterói, da exposição **Nelson Leiner 1994+10**, uma antologia dos trabalhos realizados após a sua primeira e grande retrospectiva de 1994, e que teve lugar no Instituto Tomie Ohtake, entre maio e julho de 2004.

Localizada logo à entrada dessa exposição de agora, **O dia em que o Corinthians foi campeão** é na verdade a versão atualizada de uma obra maior e metamorfoseante: **O grande desfile** (1984). Obra em processo que não só varia quanto a sua configuração como cresce a cada vez que é montada. Que se apropria vorazmente de imagens e objetos, de toda a gama de bugigangas relacionadas com a religião e com o entretenimento e que o comércio oferta em lojas especializadas, em bancas de miudezas montadas nas portas de confusos bricabraques, nas tendas precárias com que os camelôs vão ocupando as calçadas das cidades, índice de sua progressiva decadência e ilegalidade. Portanto, se se quer averiguar sua verdadeira data de nascimento, **O dia em que o Corinthians foi campeão** começou há vinte anos sob o título **O grande desfile**, uma enorme fila indiana que serpenteava desde o lado de fora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entrava pelo seu saguão, subia a bela escada em caracol para morrer no assim chamado espaço monumental, o majestoso ambiente de pé-direito duplo, a primeira sala do museu, marco da arquitetura moderna brasileira e mundial. O público deliciava-se com a insólita intrusão organizada sofrida pelo sagrado e sisudo espaço reservado à arte, de um sem-número de estatuetas e brinquedos pertencentes ao mundo cá fora.

“lemanjás, sereias, Exus, Pomba-giras, São Jorges matando dragões, frades, querubins, cavalos alados, índios, romanos em bigas, Vênus, elefantes, girafas, leões, zebras, dançarinas, mulheres nuas, soldadinhos, Brancas de Neve, dezenas de Sete Anõezinhos, He-men, tanques de guerra, Sacis-Pererês, Patos Donalds, gatos, cachorros, aranhas, lagartixas, sapos e pequenos artefatos de borracha que as mães oferecem a seus bebês para que mordam” – a descrição feita por mim para o catálogo da retrospectiva de 1994 referia-se à quarta versão de **O grande desfile**, já com o nome de **Primeira Missa**, organizado em círculo e tirando partido de um espelho situado no alto, que “elevava” a montagem.<sup>12</sup> As duas versões anteriores haviam sido **O grande combate**, organizada em 1985 na galeria Luisa Strina, quando a mesma multidão, aglomerada em forma de bloco, estancava diante de uma parede pintada de azul onde versões infantis de velhos aviões de guerra travavam uma batalha sem quartel; e **O grande enterro**, realizada na Pinacoteca do Estado em 1986, quando o grupo, possivelmente inspirado pelas hieráticas e históricas colunas do prédio de Ramos de Azevedo, quedava-se solene, com a gravidade compatível com o cenário e com o título.



## desvendando os brinquedos

Integrada ao acervo do MAC-Niterói, em 1998, depois de haver sido exposta de costas para o público e de frente para a magnífica Baía da Guanabara, a soberba visão que o prédio de Niemeyer oferece a seus visitantes, **O grande desfile** finalmente recebeu o nome de **Terra à vista**. Finalmente? Também não. Volta à cena agora acrescida de **Futebol** (2001), miniatura de um campo oficial onde dois times de macacos de borracha estão postados com o rigor característico no minuto que antecede o começo da peleja, tendo ao centro uma bola-cofre de futebol. Nessa exposição de agora o milhar de estatuetas arranjadas em uma fila compacta encaixa-se numa alameda ladeada por coqueiros de isopor, daqueles que servem de enfeites para as mesas de doces de festas infantis, e escoam ao redor do campo de futebol onde estão os macacos, apinhando suas bordas, servindo de platéia, animada e colorida como uma malta de torcedores. O resultado final é um imenso e liliputiano brinquedo composto de uma infinidade de brinquedos que adultos e crianças observam com atenção e até carinho, como inventariando o que encontram de conhecido, fascinados na medida em que tudo aquilo os leva em direção aos seus primeiros momentos de felicidade e, acompanhando o raciocínio de Walter Benjamin, de terror.<sup>13</sup>

Devocionais ou dirigidos ao entretenimento, os objetos cumprem função essencial em nossas vidas. No caso dos primeiros, as estatuetas que Nelson Leirner acumulou judiciosamente para aqui enfileirá-las, por familiares que nos sejam, fáceis de encontrar nas lojas de produtos religiosos onde, por força do nosso sincretismo, a imagética cristã

12. Agnaldo Farias. “O fim da arte segundo Nelson Leirner”. In **Nelson Leirner** (catálogo de exposição). São Paulo, Paço das Artes/Secretaria de Estado da Cultura, 1994. p. 16.

13. Walter Benjamin. “Brinquedos e jogos”. In **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo, Summus. p. 75.



ENQUANTO... AS CIGARRAS  
CANTAM, 2004  
Da Série Fábulas  
Coleção particular

vem atulhada com a do candomblé entre outras mais, devem ser pensadas na qualidade de objetos relacionados com o sagrado. É fato que não foram devidamente consagradas, isto é, sobre nenhuma delas caiu a bênção de um sacerdote, o que as tornaria mais que um simples objeto – um fetiche, algo sobrenatural. Ainda assim não devem ser tomadas apenas como simples matéria de plástico, madeira, gesso ou porcelana pintados. Na qualidade de representação de uma imagem sagrada – seja um Buda, um pai-de-santo ou um São Sebastião –, elas – quem sabe dizer ao certo? – sempre trarão algo daquilo a que se referem. E não deixa de ser curioso pensar que a produção industrial maciça desses objetos tem como objetivo levá-los ao maior número de pessoas possível. Não seria nada mau que uma nação fosse assim abençoada, não é mesmo?

Os objetos ligados ao entretenimento variam de brinquedos – como bonecas, heróis de histórias em quadrinhos (de Miceys a Batmans) etc.



ENQUANTO... AS FORMIGAS  
TRABALHAM, 2004  
Da Série Fábulas  
Coleção particular

– a representações de personagens populares – banda de pífanos, cangaceiros, marinheiros –, até chegar ao rico bestiário sob a forma de animais, dos nobres aos repelentes – de leões a sapos –, terminando na coleção de aranhas, moscas e escorpiões. O que neste mundo não se transmuta em objeto e, em última análise, jogo? Não há nada que escape dessa condição, porque o mundo deve chegar à criança sob a forma de brinquedo. Brincando, a criança esquece-se de si, do mundo que a rodeia, deixa-se levar pela lógica do jogo ou daquilo que ela manipula. Entretenendo-se, enlevada, a criança vai adquirindo novos conhecimentos – daí o fascínio pela repetição, o gosto de travar contato mais uma vez com o espantoso –, vai introjetando elementos de sua vida futura; numa palavra, vai se preparando para os papéis afetivos e profissionais – da mãe ao soldado – que deverá desempenhar. Os brinquedos desvelam o futuro e apaziguam o espírito ao preveni-lo de surpresas. E qual a finalidade dos bichos repugnantes – aranhas, escor-

piões, baratas e moscas – feitos de plástico, senão a promoção da calma quanto ao horror das coisas inexplicáveis e aterradoras do mundo?

Brinquedos e jogos devem ser pensados em sua dimensão transcendente. Evoquemos Benjamin uma vez mais: *“antes de penetrarmos, pelo arrebatamento do amor, a existência e o ritmo frequentemente hostil e não mais vulnerável de um ser estranho, é possível que já tenhamos vivenciado essa experiência desde muito cedo, através dos ritmos primordiais que se manifestam nesses jogos com objetos inanimados nas formas mais simples. Ou melhor, é exatamente através desses ritmos que nos tornamos senhores de nós mesmos.”*<sup>14</sup>

Em **O dia em que o Corinthians foi campeão** a coorte de estatuetas e imagens que cultuamos conflui para um jogo de futebol, a versão ritualizada de homens contra homens disputando a posse de algo: territórios, caças, riquezas, mulheres. Visto por este ângulo a bola-cofre colocada no centro do gramado é o amálgama do lúdico com o econômico e com o poder. E não é assim tudo, a começar pela política?

A julgar pelas pinturas-objetos pertencentes às séries **Fábulas, Enquanto... as cigarras cantam** e **Enquanto... as formigas trabalham**, cabe ao artista manter viva a capacidade de fabulação, sua e dos outros. Fabular, lembremo-nos, é o mesmo que inventar e imaginar narrativas, discursos cuja verossimilhança passa menos pelo rebatimento direto no real do que por sua coerência interna. O artista parodia a fábula clássica de La Fontaine sobre o trágico e agudamente moralista destino da cigarra, punida porque cantava enquanto as formigas trabalhavam, não hesitando em colocar em questão o produto de seu trabalho, em última análise a relevância não só das outras duas obras que estão na sala como seu trabalho como um todo. E porque o canto corres-

ponde ao desatamento da voz das amarras das falas previsíveis, cabe-rá ao artista o estímulo à fabulação entendida como exercício de desnudamento das regras vigentes e abertura de espaço para a criação de novas possibilidades. Com sua paródia ricamente executada em dois quadros negros semelhantes a lousas escolares, sobre os quais, aplicados, vêem-se formigas de ferro e vidro e cigarras de porcelana, mais uma prova da capacidade do artista de garimpar objetos, o artista propõe aos espectadores, a partir de lousas brancas, palco de confrontos entre outros bichos encontrados por seu olho perspicaz, situações capazes de ensejar a criação de suas próprias fábulas.

Há algo de Xerazade nessa ocupação que o artista advoga para si, nessa capacidade de se manter vivo criando uma história que se emenda noutra infinitamente, mantendo permanentemente acesa a atenção do seu algoz, suspendendo seu impulso de pôr um fim às coisas. Sim, porque, como dizia Jean-Luc Godard, a arte quer ser diferente daquilo que quer assassiná-la. E o que faz a sociedade das formigas, parafraseando Antonín Artaud, a não ser assassinar o artista? Como Xerazade, aquela que enfeitiçou o sultão pela singularidade de suas histórias, o artista/narrador Nelson Leirner, além de memória viva dos mundos passados, aquele que atualiza o que já passou, também é o responsável pelo engendramento de mundos para além daqueles já existentes, como esses que ora ele apresenta.



14. Walter Benjamin – Brinquedos e jogos, In: “Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação”. São Paulo: Summus, p. 74.



SÉRIE ASSIM É...SE LHE PARECE, 2003  
Coleção particular

## cartografia política e artística

Nos globos terrestres pertencentes à série **Assim é se lhe parece** como também nas obras **Figurativo abstrato** e mesmo no objeto **Pollockcow**, Nelson Leirner apropria-se daquele que, por sua vez, é um típico gesto de apropriação das crianças: a aplicação compulsiva que elas fazem de **stickers**, figurinhas plásticas auto-adesivas, coloridas e brilhantes de personagens de desenhos infantis, animaizinhos e toda essa miríade irrequieta de criações com que as indústrias de livros, televisão e cinema alimentam, ocupam e aculturam o imaginário infantil. As crianças compram, colecionam, trocam e, principalmente, colam essas figurinhas sobre capas e páginas dos seus cadernos e livros escolares, num frenesi que prossegue por portas de armários, paredes e vidros das janelas de seus quartos, afinal um modo nada sutil de deixar sua marca nas coisas, determinar posse, uma atitude aparentada com os hábitos instintivos dos animais quando demarcam seus territórios. Fazendo uso desse procedimento infantil, Nelson Leirner assesta sua mira para, respectivamente, a cartografia e a história da arte.





AMÉRICA, AMÉRICA, 2005  
Coleção particular

Sob seu olhar implacável a cartografia se revela como técnica derivada da geografia, produto intimamente relacionado com o exercício do conhecimento e do controle territorial e que, através de aparência irretocável e objetiva dos mapas produzidos para consumo, escamoteia sua condição ideológica. Lançando mão de atlas escolares e globos terrestres de plástico, artigos inocentes encontrados em livrarias e papelarias, ele recobre as regiões com toda a quinquilharia imagética produzida por Walt Disney e seus sucedâneos. Pelo resultado pode-se depreender a artesanidade do processo empregado na sua confecção, uma artesanidade mecânica, desprovida de qualquer virtuosismo, tão repetitiva que dela se poderia dizer que foi realizada enquanto se fazia outra coisa, se assistia à televisão, por exemplo.



AMÉRICA, AMÉRICA, 2005  
Coleção particular

Qual a verdade desses mapas? De que falam? Ao estabelecer conexões entre os tipos de figurinhas adesivas e as regiões sobre as quais estão aplicadas, certificamo-nos com excessiva rapidez de que o artista não faz nada além de corroborar, através de ilustrações literais, aquilo que já se sabe sobre a nova ordem mundial: Mickey e Patos Donalds buliçosos recobrem a América do Norte e a Europa enquanto caveiras espalham-se pela América Latina, África e uma substantiva parcela da Ásia. Bandeiras norte-americanas, como também fac-símiles miniaturizados de dólares preenchem o miolo de todos os continentes etc. Como nos explica o crítico/poeta Adolfo Navas:





*“Os mapas estão feitos para orientar. Os de Nelson Leirner não. Ou melhor, talvez sua estratégia no fundo seja desorientar a orientação conhecida, pois introduz diversos imaginários. Geografia humana, cultural, política? Todas as perguntas valem para estas cartografias simbolizadas, que não mitificam tanto as respostas.”*<sup>15</sup> Assim, ao mesmo tempo em que aproxima as nações do atavismo infantil de tomar posse das coisas, Nelson Leirner lança luz sobre a arbitrariedade dos discursos e as instâncias pelas quais a ideologia se faz presente.

Embora o material colecionado seja de outra ordem, réplicas miniaturizadas e metálicas de aviõezinhos de combate vendidos em banca, essa também é a linha de raciocínio das “pinturas” **América, América**. Nelson Leirner aplica grande número desses aviões sobre ampliações **plotterizadas** de paisagens realizadas por pintores russos acadêmicos. Do avião que celebrou o Barão Vermelho até a versão mais recente e fatal de um caça, todos eles infestam os céus dessas paisagens para destruí-las impiedosamente.

Em Nelson Leirner a relação com a história da arte é algo que se dá sob ângulos variados. No caso das pinturas **Figurativo Abstrato** assim como no da vaca (**Pollockcow**), a referência a Jackson Pollock e a tensão entre as duas principais correntes da pintura moderna funcionam como brisa irônica. Nas primeiras, porque aquilo que à distância tem a aparência de um jogo cromático abstrato, iridiscendente e sedutor

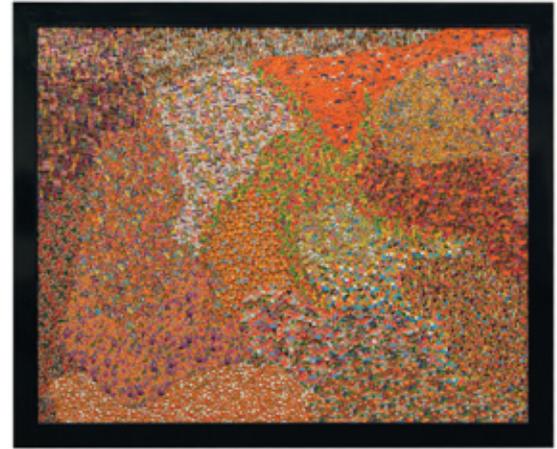
15. Adolfo Montejo Navas. **O mapeamento de Nelson Leirner** (Catálogo de exposição). São Paulo, Galeria Brito Cimino, 2003.



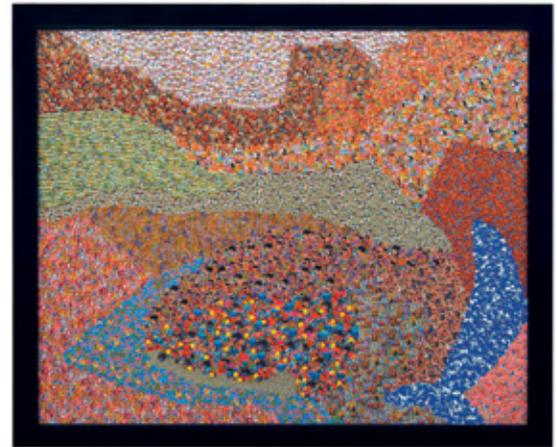
AMÉRICA, AMÉRICA, 2005  
Coleção particular

de perto revela-se um amontoado de figurazinhas aplicadas. Na vaca, homologamente, ao contrário da gestualidade ampla e expressiva do grande herói da pintura de ação norte-americana, a pele pictórica da vaca é o resultado de um gesto pequeno, mínimo – a pressão efetuada pelo indicador –, repetido até o paroxismo.

A rigor a vaca descende em linha direta da série **Construtivismo rural**, exemplar no que se refere à capacidade de Nelson Leirner de mesclar a zombaria com o comentário sério. Sério pela importância dada ao nosso Concretismo dos anos 50 que, como já foi dito, vem sendo equivocadamente considerado, senão a única, a mais importante referência da nossa arte contemporânea. Zombaria, em primeiro lugar, porque Nelson, apropriando-se de tapetes de pele de vaca com motivos



FIGURATIVO ABSTRATO, 2005  
Coleção particular



FIGURATIVO ABSTRATO, 2005  
Coleção particular



CONSTRUTIVISMO RURAL, 1999  
Coleção particular



POLLOCKCOW, 2004  
Coleção particular

abstrato-geométricos, artigo popular, facilmente encontrável em postos de beira de estrada e lojas de artesanato, demonstra divertidamente que a meta da arte construtiva, não obstante sua sisudez, de estreitar seu relacionamento com a vida havia sido finalmente atingida. Mas a coisa não pára aí. Como se sabe, deve-se ao artista holandês Theo Van Doesburg a defesa do termo Concretismo como mais adequado para designar o abstracionismo. Passemos à argumentação:

*“Pintura concreta e não abstrata, porque nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície. Uma mulher, uma árvore ou uma vaca são, numa tela, elementos concretos? Não – uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos em estado natural, mas em estado de pintura são mais abstratos, mais ilusórios, mais vagos, mais especulativos que um plano ou uma linha.”*<sup>16</sup>

Esta argumentação, coincidentemente colhida por Ferreira Gullar, membro de primeira hora do Concretismo e um de seus principais defensores, não previa Nelson Leirner e o seu **construtivismo vacuum** do qual essa exposição traz exuberantes exemplares. São pinturas – como não? – e, como tal, ostentam a concretude da cor. Apenas, aproximando-se, nota-se que também são vacas. E nada de vacas abstraídas! Vacas igualmente concretas, literais, que até exalam cheiro, nada das meras representações como as previstas pelos cânones da tradição figurativa. Estendendo a compreensão da pintura para além daquilo que se realiza exclusivamente a partir de tinta a óleo, pincel e tela, Nelson Leirner, pelo viés da ironia, deixa entrever o colapso da arte moderna e põe a nu, especialmente quando leva a série para a Bienal de Veneza, em 1999, a compreensão redutora acima referida e que tem grande penetração no plano internacional.

---

16. Doesburg, apud Ferreira Gullar. **Etapas da arte contemporânea**. São Paulo, Nobel, 1985. p. 162.

## a história da arte pelo avesso: de Marcel Duchamp à Mona Lisa

Uma outra forma de estabelecer contato com a história da arte é aquela que tem a ver menos com o ataque aos seus mitos e mais com a expansão de alguns de seus achados mais críticos. Nesse sentido, a referência a Marcel Duchamp acontece de forma explícita através de dois de seus **ready-mades** mais conhecidos, ambos já referidos anteriormente: **Roda de bicicleta** (1913) e **Fonte** (1917). A operação do nosso artista é de natureza dupla, ou seja, a apropriação de uma apropriação. A apropriação original, a de Duchamp, **Roda de bicicleta** (uma roda de bicicleta engastada numa banqueta), é por si só um oxímoro visual, isto é, uma combinação entre dois elementos extremamente familiares embora antagonísticos, dado que enquanto o primeiro encarna o movimento o segundo apresenta-nos uma idéia de imobilidade. De olho na cidade, Nelson Leirner, o peripatético percussor, diverte-se com a novidade dos incorporadores imobiliários na divulgação ambulante de seus bens imóveis: bicicletas transformadas em triciclos, que entre as rodas traseiras, no lugar do bagageiro, trazem uma moldura metálica na qual se podem fixar os anúncios impressos em superfícies plásticas. O artista toma uma dessas bicicletas adaptadas para que ela possa anunciar, finalmente rodando por aí, a roda duchampiana (“Duchampbike”).

**Fonte**, a mais célebre das apropriações de Duchamp, é objeto de duas leituras, duas apropriações: **Quebra-cabeça** e **Fábrica de louças**. A primeira consiste numa ampliação fotográfica do famoso urinol que em 1917 Marcel Duchamp enviou virado de cabeça para baixo para o Salão dos Artistas Independentes de Nova Iorque. “Obra” que, como lembraria o artista, “foi simplesmente suprimida”. Nelson Leirner a apresenta sobre fundo azul, transformada numa versão agigantada



FÁBRICA DE LOUÇAS, 2004  
Coleção particular

desses quebra-cabeças de mão do tipo falta-um, em que uma figura recortada em dezesseis partes deslizantes pode ser desconstruída pela ponta do dedo indicador até assumir configurações truncadas, dificultando ou impedindo sua identificação. Seria este o jogo da arte: operar no âmbito da forma, modificando-a, burilando-a, fazendo-a afastar-se das regras originais, levando-a para longe daquilo que já é conhecido e contabilizado, reinventando-a e repotencializando-a como fonte produtora de novos significados?

Vizinha de parede de **Quebra-cabeça, Fábrica de louças** dá sequência, quem sabe?, ao suposto “sonho de R. Mutt” – o fabricante do urinol que Duchamp, diante da exigência dos organizadores do salão, assinou na sua borda à guisa de autor –, que era o de ampliar sua produção de objetos para além dos domínios dos objetos sanitários.

Um terceiro modo como Nelson Leirner comenta a história da arte diz respeito ao jogo do mercado. Como se comporta a arte diante dele? A resposta estampa-se nos trabalhos dedicados à Mona Lisa, como as caixas arranjadas uma ao lado da outra contendo alguns dos virtualmente infinitos objetos criados a partir dela. Subproduto da obra **La Gioconda**, também apresentada na Bienal de Veneza, é a primeira parte de uma infatigável compulsão do que vem acontecendo com

a obra-prima de Leonardo da Vinci, uma das manifestações basilares da cultura ocidental, desmoralizada pela sua multiplicação multifária, de botões de camisa a tampa de goiabada, de capa de livro a pacote de museu, e a lista prossegue infinitamente. Considerada a importância de da Vinci para que a pintura fosse vista como arte maior – “Pintura é coisa mental” – e não o resultado de processo manual e, como tal, menor, a situação por que passa a Mona Lisa beira a avacalhação. Nem o sombrio vaticínio de Walter Benjamin, em seu clássico **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**, fazia crer que o valor de culto (“As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso”<sup>17</sup>), de uma obra de arte fosse tão drasticamente transformado em algo a ser exibido de modo tão efêmero quanto epidêmico. E nesse sentido também aqui Nelson segue a trilha aberta por Duchamp, autor de famosa intervenção numa reprodução da Mona Lisa (**L.H.O.O.Q.** – 1919), aplicando-lhe um bigode e uma barbicha como parte de seu processo geral de dessacralizar a arte, tirá-la do pedestal para que as pessoas

17. In **Walter Benjamin – Obras escolhidas** – vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1986. p.171.



trocassem a atitude reverencial por uma relação mais saudável, pautada na crítica. A singularidade da contribuição de Nelson Leirner decorre de seu cínico cuidado em garantir embalagens caprichadas a essas mercadorias, como a garantir um resíduo de valor da obra original que hoje repousa no Louvre apenas para caucionar os produtos que lhes são provenientes.

Se **La Gioconda** parodia a pintura, **Monalisas** (2003) descamba para o objeto, do decorativo ao utilitário, do descartável ao luxuoso. São caixas confeccionadas com apuro, todas elas semelhantes a porta-jóias, guarnecidas com veludo e tampas de vidro, com a finalidade de acomodar e dar a ver a impressionante coleção de objetos feitos a partir da Mona Lisa – broches, brincos, pratos, canetas, isqueiros, paliteiros, lenço de papel etc. –, uma prova irrefutável de que, mais do que nunca, a arte, aqui representada por uma de suas imagens mais caras, está sob o risco de não significar mais nada salvo o fornecimento de imagens capazes de alimentar a sede do mercado por símbolos. De quintessência da cultura vemos Mona Lisa transformar-se num mero **commodity** ofertado pela própria loja do Museu do Louvre, entreposto de onde Nelson Leirner trouxe a quase totalidade da exposição, cuidando somente em projetar as



MONALISAS, 1998/1999  
Coleção particular



"QUE HORAÇÃO...", 2005  
Coleção particular

finas caixas, dispondo-as de modo a melhor despertar o gosto do consumidor, estimulando-o a comprar e exibir em sua casa, na qualidade de obra de arte, aquilo que a rigor não passa de um souvenir de viagem.

Ao mesmo tempo em que mira a voracidade com que o mercado se apropria da arte, Nelson Leirner mira a voracidade com que a violência se volta contra a sociedade. Aspectos da mesma realidade? De fato, a violência vem se instaurando numa proporção espantosa, da escalada militarista do governo Bush às nossas cidades, como é o triste caso do Rio de Janeiro onde vive o artista. Mas as frentes por onde ela se insinua são variadas e de algumas, sem o alarde de tiroteios, sequer nos damos conta. No trato com a violência, Nelson Leirner, sempre fazendo uso de sua estratégia de mimetizar as brincadeiras e

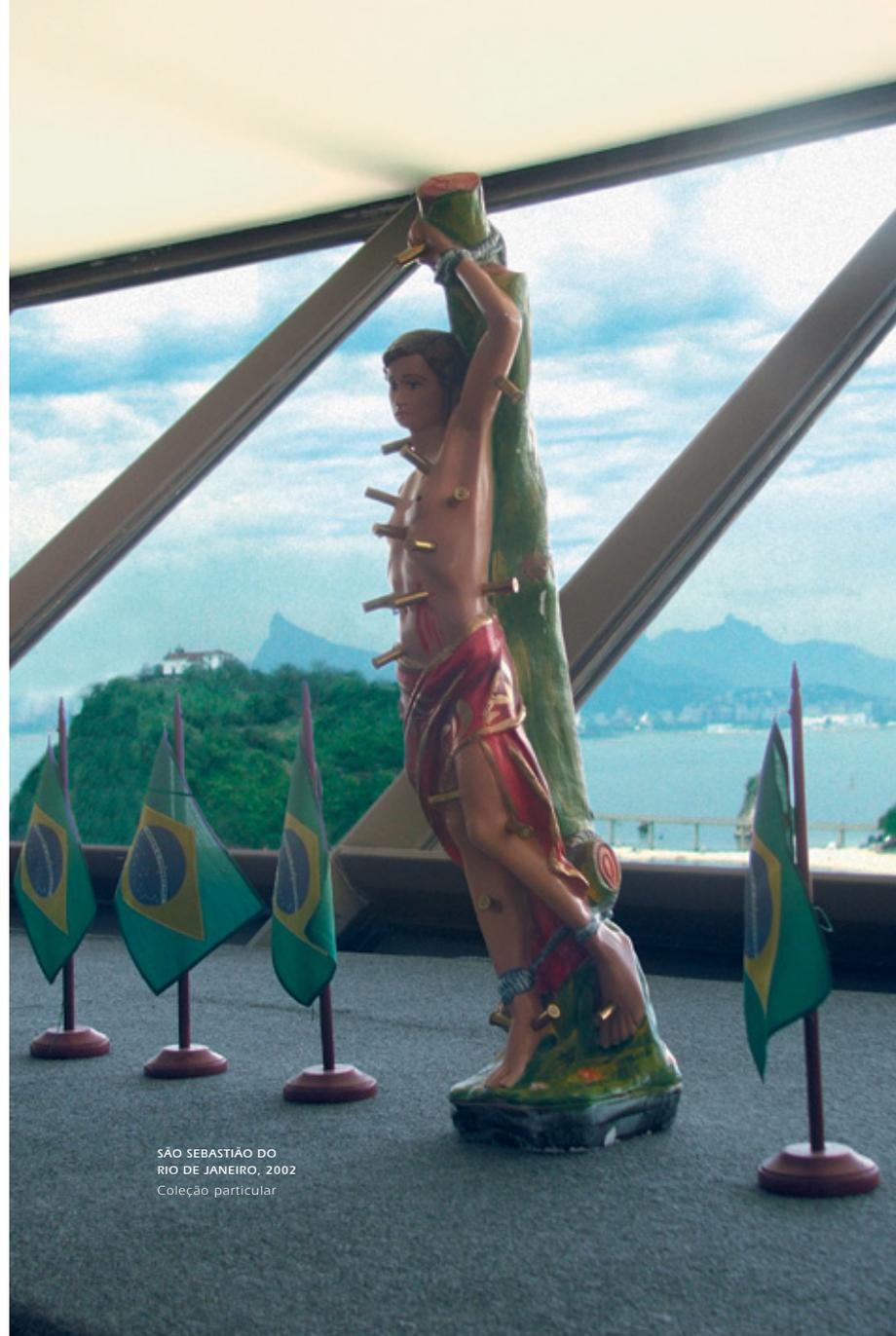
lançar mão de brinquedos, confirma as idéias aqui apresentadas dos jogos e instrumentos de entretenimento como pré-figuração do mundo dos adultos, a maneira sutil de que ele se vale para se imiscuir num território virgem, maculando-o. Em chave semelhante à utilizada em seus mapas, clonagens (outra série importante não incluída nessa exposição) etc., o artista apresenta-nos suas visões de guerra, perseguições políticas, massacres etc.; visões a que deveríamos estar acostumados, não fosse ele um mestre em reapresentar em ângulo insuspeitado o que dávamos de barato como coisa conhecida, porque o problema é que estamos como que amortecidos pelas versões da violência que cotidianamente nos entra por todos os poros, e para a qual temos sido preparados desde o dia em que ganhamos um revólver de plástico.

A nota mais próxima e tocante corre por conta de **São Sebastião do Rio de Janeiro**, uma estatueta do padroeiro da cidade do Rio de Janeiro de meio metro de altura ladeada (dos dois lados) por uma coleção de pequenas estatuetas, reproduções de santos ligados à religião católica e também, em coerência com o sincretismo daquela metrópole, pai-de-santo, índio, negro-velho e outras imagens. O denominador comum a todas as imagens são as balas de rifle que elas, por pequenas que sejam, trazem alojadas no corpo. A atualidade da montagem repousa na imagem do santo padroeiro, cuja visão bíblica, que traz seu corpo trespassado por flechas, é trocada agora por ele crivado de balas.

Na sequência de **São Sebastião...**, ainda na chave da violência e também colocada na bancada circular envidraçada, em posição frontal em relação à Baía da Guanabara, chega-nos **Soldados**, um conjunto de bonecos ambigüamente beligerantes realizados a partir do mesmo material – latas de Coca-Cola –, todos eles confeccionadas pelo mesmo artesão – Neco, de Maricá, cidade do litoral fluminense.

Esse trabalho descende de um projeto idealizado por Nelson Leirner ainda nos anos 60 mas que só veio à luz a partir de meados dos 90: “Projeto Care (Ajuda)”. O projeto se inspirou nas relações estabelecidas pelos Estados Unidos com os países da América Latina por volta dos anos 50, cujos propósitos humanitários, a destinação de alimentos e outros produtos de primeira necessidade para os segmentos miseráveis das populações carentes (no nosso caso, a nordestina), encobriam os reais interesses econômicos daquela nação. Nelson Leirner percebeu a sutileza do mecanismo sobretudo a partir de duas antológicas exposições organizadas por Lina Bo Bardi, resultado de sua experiência no Nordeste quando diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia, período bruscamente interrompido com a irrupção da ditadura militar: **Exposição Bahia**, organizada em conjunto com Martim Gonçalves, então diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, e apresentada paralelamente à V Bienal de São Paulo, em 1959, e **A mão do povo brasileiro**, realizada no MASP, em 1969.<sup>18</sup>

Os extraordinários objetos cotidianos – lamparinas, canecas, castiçais, vasilhas, bules, fifós etc. –, obras de um artesanato inspirado não obstante premido pela mais extrema miséria, nasciam do aproveitamento de latas originalmente destinadas ao acondicionamento de alimentos como também de latas de lubrificantes e outros produtos cujo teor tóxico desaconselhava seu uso para qualquer outra coisa. Mas, a bem dizer, como explica Lina Bo Bardi, não se trata sequer de artesanato mas de um pré-artesanato: *“No Nordeste existe, se queremos continuar a usar a palavra artesanato, um pré-artesanato, sendo a produção nordestina extremamente rudimentar. A estrutura familiar de algumas produções como, por exemplo, a das rendeiras do Ceará ou a dos ceramistas de Pernambuco, pode ter uma aparência artesanal, mas são grupos isolados, ocasionais, obrigados pela miséria a este tipo de trabalho, que desapareceria logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural”*.<sup>19</sup>



SÃO SEBASTIÃO DO  
RIO DE JANEIRO, 2002  
Coleção particular



ATENÇÃO...SENTIDO, 2004  
Coleção particular

O visitante do MAC-Niterói encontrará na varanda/bancada, no ponto em que se descortina a Baía da Guanabara, uma fileira de soldados de coca-colas apontando para ela. Que o visitante não se deixe ficar exclusivamente encantado pela graça e inventividade desse artesanato. Esse, como o de outros artesãos e operários anônimos, deve ser entendido como corolário de um princípio maior, um princípio fundado na exploração do trabalho alheio, na produção calculada da pobreza, no engendramento da violência que agora atinge em cheio o âmago das nossas cidades, como é o caso do Rio de Janeiro. Um princípio que afirma que o aspecto trágico lhe é constitutivo e que, apesar das evidências em contrário, o Brasil urbano e industrializado convive organicamente com processos rudimentares.

Para o final da exposição o artista resolveu criar uma sala de meditação. Inventou uma grande instalação (**Sala de espera**) disposta ao longo da parede e composta de módulos iguais: uma poltrona-saco onde o visitante pode descansar, um gancho onde ele pode pendurar o casaco, uma cabeça de macaco de borracha e um espelho com o mesmo contorno da cabeça do macaco e pelo qual ele pode se olhar. A relação entre nós e os símios, nossos símiles, foi proposta a partir de uma série apresentada na feira Arco de Madri

em 2000, sob o nome de **Você faz parte... O retorno**. Esta série retoma um trabalho dos anos 60 a partir do qual o artista discutia a indissociabilidade entre a obra de arte e aquele que entra em contato com ela, agora aludindo diretamente, como já foi destacado na análise da primeira obra da exposição – **O dia em que o Corinthians...** –, nossa íntima relação com os macacos. Como eles, vivemos e nos nutrimos da imitação, do macaqueamento acrítico de noções. Segundo Nelson Leirner, num lance final coerente com todo seu percurso, conviria ao espectador, enquanto descansa, o que faz desfrutando o conforto oferecido pela obra, colocar em questão sua (nossa) adesão apática aos jogos que lhe são oferecidos.

18. Para uma visão abrangente dessas exposições e das questões levantadas por elas, o leitor deve se reportar à publicação: Marcelo Suzuki (coordenador editorial). **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

19. Lina Bo Bardi. "Arte popular e pré-artesanato nordestino". In Marcelo Suzuki, op. cit., pp. 25/28.





## Why Museums?

**...while the cicadas sing, the ants work...**

text by LUIZ GUILHERME VERGARA  
Director Museum of Contemporary Art of Niterói

As the place of this exhibition, the Museum of Contemporary Art of Niterói is not just a neutral backdrop, some white cube for paintings and sculptures to be arranged in. Nelson Leirner has invaded all of its 360 degrees with a strategic track of riddles and inquiries that touch on different frontiers in the history of art and culture in the 20th century. He turns his artistic sights to toying with enigmas hidden beneath the surface. Might the exclamation-title of one of his works, "this is how it seems", provide a clue to navigating this exhibition? Each work is pleasing to the eye, yet behind this first impression there often lies a veiled criticism of the statues of art and its institutions, so that different viewers will pick up different riddles.

Leirner is also an artist of many faces. As the eccentric collector of tiny things, he gathers together pop culture images, saints and divinities of all creeds, children's toys and stickers, to name a few. He turns this huge feast of the popular imaginary into ironic, visual metaphors rich in allegory, pointing out the paradoxes in art and the contemporary world, the ridiculous and the sublime.

Nelson Leirner wittily raises universal issues about the artist's role in society through the fables of the ants and the cicadas: do artists work more like cicadas or ants? But

as we make our way around the exhibition we are bewildered by the artist's commitment to art itself, his unwaveringly critical stance even as he keeps a balance between playfulness and irony. His work attracts both ants and cicadas; maybe this is the best way to see the artist's role. Perhaps what Leirner wants to build is not bridges or compromises, but processions of different creeds or invasions between worlds, from the non-art world into the cathedrals of museums, from different symbols of faith into those of soccer, while remembering to offer the grown-ups a few toys so they can make and understand art just like children.

### **Nelson Leirner's recent work**

text by AGNALDO FARIAS

Why museums and, to get straight to the root of the issue, why art? And for that matter, why art, artists, curators, markets, critics, etc.? What is it all for? What good does it do, what is hidden and what is revealed by all this? As is the wont of Nelson Leirner's work, one must always discuss the need and purpose of these things, these agents and places, like this indisputably fine Museum of Contemporary Art in Niterói, whose visiting public, one cannot deny, is attracted more by the building, another Oscar Niemeyer masterpiece, than by the contemporary art it sets about to present. And does anyone take issue with this? Nelson Leirner, a person who practices philosophy in the most unexpected of ways, does. As, indeed, he does with everything related to art and artists and to the art world in

general, this institution hailed as a haven of purity. And if few people today actually believe this, one person to thank is Leirner, who, since the start of his career back in the 1960s, has earnestly pointed out the contradictions and mystification that have always surrounded the art world.

From the Mona Lisa, the best known cornerstone of western art, to the procession of statuettes and figurines which now invade the great hall of this museum, Nelson Leirner's work feeds off daily life in its various shapes and forms, from the most sophisticated to the most ordinary and gross. From the Louvre, glory of the west's past, which Paris so glamorously and magnanimously bequests to humanity, to "Saara", a ramshackle, jumbled caravan of street vendors, hawkers and pick-pockets that raucously jostle for space in a corner of downtown Rio de Janeiro, Leirner appropriates these tokens only to throw them in our face in the guise of humor and violence – terms which tend to go hand in hand in a country like Brazil, whose people have a habit of putting themselves down, – plus a fair dose of irony.

This exhibition of recent work produced by Nelson Leirner is part of the tenth anniversary celebrations for the Museum of Contemporary Art of Niterói. Any institution that pays tribute to itself by welcoming in one of the most intensely critical works to be found in the present-day art world is indeed worthy of praise. As already mentioned, this omnivorous work feeds off aspects of daily life, but not just

this. It also discusses the figure of the artist, this extraordinary man, this genius revered by audiences, as Nelson Rodrigues would say, absolutely abjectly; it discusses the nature of the artwork, or whatever is usually understood as art; and it also discusses the predetermination of both of these by history, by the way they are caught up in a game.

In line with the omnivorous nature of Nelson Leirner's work, which picks up everything going on, from a soccer game to the latest US invasion to the most recent shoot-outs in these sad metropolises of ours, it also has a decidedly polymorphic look: sketches, objects, multiples, stamps, billboards, performances, happenings, installations... While this variety of forms of expression reveals different angles of a single issue, it also serves to remind us that in art, as in everything, free experimentation is closely tied to the notion of freedom.

Nelson Leirner's career began in São Paulo at the cusp of the 1960s. By the middle of the decade he had already gained a certain notoriety thanks to his involvement with the Rex Gallery, his **Homage to Fontaine** series, which won him an award at the Tokyo Biennial, and the stunt he pulled sending a stuffed pig to the panel at the 4th Salão de Arte Moderna in Brasília, which is today part of the Pinacoteca do Estado de São Paulo collection.<sup>1</sup> In 1969, Leirner refused to take part in the 10th Bienal de São Paulo because of his alignment with the national and international boycott against the institution for its links to the military regime.

Yet he soon afterwards received an invitation from Pietro Maria Bardi to put on his exhibition, **Playground**, in the empty space in the MASP building as part of the museum's inaugural program.

With an artistic output that uncompromisingly criticized the dictatorship in which Brazilians lived and with his own misgivings about the market and art circuit norms, Nelson Leirner found himself somewhat sidelined, even since the art world had its expansionary boom after the incursion of the **Geração 80**. It cannot but surprise how an artist of his stature, responsible for such a startling range of experimentations, varying from the intimist sketch on a small sheet of paper or photograph to the furthest extreme of an installation, could have his voice muffled down to such a few, modest exhibitions, however significant they were from the standpoint of his research. Worse still, despite the great productive impetus he is notable for even today, he has invariably been treated like a historical artist, remembered in the most part for his 1960s output.<sup>2</sup> Where were the critics and the other interlocutors – if they existed –, those institutions which should have acclaimed him, the market that should have nurtured his work exactly because they recognized its originality and power?

Nelson Leirner's apparent indifference toward his work's recognition by others was only skin deep, almost a defense mechanism developed as a result of his somewhat jaded view of his environment. In a recent statement, the artist said that as of the middle of the 1970s, he effec-

tively reduced his rate of output, opting to teach art, maybe because of the hurdles he faced or simply because he was fed up with the unchanging status quo: "from then [1975, the year in which he joined FAAP] until 1994, I spent almost twenty years in isolation."<sup>3</sup> It would appear, then, that behind his calculatedly "blasé" attitude was an absolutely uncompromising stance about his working process and a total unwillingness to accept anything that may represent a concession as to how his work was presented to the public.

The fact that as late as 1994, this extensive, complex body of work had not yet been studied in any great depth, not even in the form of a simple systematization of the data or a chronology of works and exhibitions, was a clear symptom that in Brazil, the art field, to borrow Pierre Bourdieu's<sup>4</sup> line of thought, had not yet really taken shape. It was not that we did not yet have all the elements required to do so. If we look back over the years to the 1960s, we can see that everything was present and correct: critics, art historians, editors, gallery owners, marchands, art conservators, academies, competitions, juries, etc.; we can tick them off, item by item. The problem was, however, that either they did not work at all or they did not work properly. And today, as we clock up ten years of unprecedented funding for cultural enterprises from government tax incentives, for those who may think the situation has finally been resolved it would not go amiss to consider the fact that the most important museums in Brazil are still in dire straits, not to go into the finer points of the matter.

Be it as it may, back in the Brazil of 1994, even more so than in the Brazil of 2005 (to be fair), the concluding sentence of Paulo Venâncio's succinct text **Situações Limites** [Extreme Situations] still holds true: that [in Brazil] *"the local issue is actually the struggle to make art possible"*.<sup>5</sup>

In former years, Nelson Leirner discussed and spoke out against the servility and violence of the military dictatorship, the manipulative and downright blatant ways it censored and gagged the nation, and the biased, symbiotic relationships that grew between cultural institutions and the system. Now he contemplates the new world order in this post-wall era, the central nations' sophisticated control and infiltration techniques, the growth of globalization alongside the survival of archaic production processes, and, as is only right and proper, the place that art can carve out for itself in this context.

Like life in society, art is a system that is far from natural, as this artist is at pains to remind us in many of his works; rather, it is derived from abstract principles, laws that are as intangible as they are powerful. And this is the case, even if one insists on playing it down, hailing art as a haven of pure individual expression, the result of an inspiration whose source we, the public at large, this huge mass of non-artists, cannot hope to comprehend; an expression of the most pure of spirit, the haven where human action takes refuge from all utilitarian duty and above all, far from the market siren's cry, to name a few hackneyed viewpoints we love to believe.

Born to Felicia Leirner, a sculptor, and Isai Leirner, a man of business, patron of the arts and art collector, who in the 1950s and beginning of the 1960s was an active member of the group which ran the São Paulo Modern Art Museum and its precious offspring, the Bienal Internacional de São Paulo, Nelson Leirner was, as he put it, thrust into art, even if at first glance he had no interest in it. Is he trying to hood-wink us? Confounding expectations, the hope that the artist may confess to his genius, his irrepressible vocation, his overwrought ego at the service of an overwrought intelligence, Nelson Leirner has never shied away from pragmatically sharing his views about the art world, whose principles he has experienced first hand thanks to the paternal "force" which, without consulting him, managed to get him an exhibition at the prestigious Galeria São Luiz, without the owner having seen any of his paintings, accompanied by a catalog signed by renowned Polish critic Ryszard Stanislawsky, who would later come to be president of Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA:

*"The quality of my work was not as significant as people said it was. It was purely an issue of social standing. I can look back and see what I did then and I know that it was really bad. (...) As I started to be aware of what was going on, I started to wonder about judgment criteria and artworks themselves. All this made the value of things meaningless, putting it in doubt. I realized that you can build up anyone without even seeing their work. It was no surprise that all the stuff*

*inside me started to break loose, of course, struggling against it all. This was how I started" (...)*.<sup>6</sup>

This text does not aim to go again through what resulted from this determination, what sprung from it through a process of demystification. *"From a particular time on, it would be about 1964, I started to notice that my experiments with painting, which had so far been guided by aesthetic motivations alone, started to get on people's nerves. That excited me and I ended up switching targets."*<sup>7</sup>

The lengthy critical output about Nelson Leirner's work, from the pieces produced during the period up to the mid 1970s to the numerous reviews of the same period produced more recently, analyzes either individually or generally the succession of controversies, the often scandalous repercussions of Leirner's deeds and works, and the incomprehension of a circle that was quite unused to incitement and which was already facing a barrage of questionings, even though it was itself very shaky on its feet. True, Nelson Leirner did not act alone, but if one compares him and his peers, it is he who stands out for his onslaught on the art world (which he has always done seriously and methodically), for the examination of its limits, for his sacrilegious acts, starting with his sacrilege of the artist himself (in dealing with our circle, whose debate was still incipient, unlike the superior attitude of its patrons), for stripping bare the belated king, a Brazilian king, and thus a displaced king, so characteristic of our **nouveau riche** aristocracy and its pretensions to ape the old world.

Nelson Leirner has never grown tired of the game, of breaching the rules that attempt to define art as a space where one can use a great number of means to deal with a finite list of issues. A quick run through his career starts out with his discovery at the end of the 1950s that paintings using automobile paint and then burnt produced excellent and conveniently quicker results. The problem was that his teacher, the leading Spanish artist Juan Ponç, was insulted by his student's "smart move" and parted company with him once and for all. Along the same lines it is worth mentioning his translation into zippers (1967) of the cuts that Lucio Fontana made on the surfaces of canvases, one of the critical moments of modern art. As was the delivery of the stuffed pig to the Salão de Brasília and the interpellation made to the jury about the criteria that had been used for the selection of things that appeared to him no more than a "stuffed pig" (surprisingly, never in the history of Brazilian art had an artist accepted to an exhibition voiced his criticism). And then there was the exhibition of flags in 1967 in a public space, whose material was confiscated by local tax inspectors who thought them to be street hawkers. And the invitation made to the readers of **Jornal da Tarde** newspaper – "Test your talent" – for them to make their own multiples, or in other words, their own works of art. Or the destruction in 1970 by students and staff at the Landscaping and Architecture Faculty at São Paulo University (FAUUSP) of his installation comprised of 5,000 meters of black plastic.

Such occurrences have been recurrent, and as recently as the 1990s, in 1998 to be precise, at an exhibition that I curated at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art, Nelson Leirner was prosecuted because of the drawings he made on photographs by New Zealander Anne Geddes. More recently, in the first half of 2004, just after his exhibition for Instituto Tomie Ohtake, also under my curatorship, the June 12th, 2004 edition of **Folha de São Paulo** newspaper headed the third page of its culture supplement with the news that the Jewish community was complaining about the content of one of his works on exhibition. The artist, it is clear, does not tire of the game or of mocking the rules.

#### The partners in the game

As almost everybody who has set about discussing his work has noted, there is a clear relationship between Nelson Leirner's work and the work of Marcel Duchamp<sup>9</sup>, especially his ready-mades, which first appeared in 1913 with **Bicycle Wheel**, which is revisited in this exhibition, as is **Fountain**, 1917, a urinal turned upside-down, bearing the signature of R. Mutt (the manufacturer's name). Duchamp submitted this to the Society of Independent Artists exhibition in New York, whose jury he also happened to be on. As all his colleagues knew the piece was his, they did not dare refuse it even though they actually left it hidden behind a divider during the entire exhibition<sup>9</sup>. Duchamp's lesson begins with his refusal to create a painting that is retinal (made for the eye)

and smell-imbued (exuding resinous smells), in favor of an idea: art as something that makes you think. It was necessary, then, to challenge the very notion of the artwork if the game was to be destabilized, which is exactly what happened when he appropriated objects and, just like the puns he so appreciated, shifted them from their original context into the art field.

**Fountain** is actually one of Nelson Leirner's essential references, as is abundantly clear in some of the works presented in this exhibition. And though Duchamp may be his closest ally, this does not detract from others with whom Leirner has "joined forces" to conjure up strategies for contravening the current norms of the art game: there is also Andy Warhol, Joseph Beuys, and more recently Ilya Kabakov. American Warhol for the way he deals with the barrage of images that cross our daily path; German Beuys for his understanding of the artist's political role and for the teaching activity which was inseparable from his practice; and Russian Kabakov for the lesson that even under the strain of the harshest of regimes the artist cannot compromise his power to fabulate.

Something else worth mentioning is that from the start of his career until the mid 1970s, i.e. during the whole period in which he was dubbed an artist bent on iconoclasm, Nelson Leirner paid no heed to the work of Duchamp. This curious fact, while serving to demonstrate the vibrant, complex flow of information, which is transformed and adapted as it crosses

national boundaries to the point that the original source becomes blurred, also shows that the practice of art in a country like Brazil, especially in Babelic São Paulo, where a dearth of tradition underpins an extraordinary cultural effervescence that springs from the many races and cultures that live there, has ended up catalyzing experiences of the most varied kind. In soccer, something that Nelson Leirner, rabid fan of Corinthians soccer team, knows plenty about, tradition is often referred to as a heavy burden to bear. If one looks at it this way, then a lack of tradition has its merits in that it allows the game to be reinvented, or at least it rewrites it.

#### 2<sup>nd</sup> Half – Turning the tables

With the benefit of hindsight, one may say that 1994, the year of his retrospective, ended up being a real turning point for Nelson Leirner. To the artist's growing surprise, his work, especially after he left the teaching staff at FAAP and moved to Rio de Janeiro, started to be viewed by a much larger public at important national and international solo exhibitions. It was the object of a number of academic papers and journalistic texts, and inspired a book, which examines it in detail, and its commercial interest was eventually recognized.<sup>10</sup>

Not only did the artist start to exist, but he became an alternative reference to the noteworthy constructivist school that gave rise to the neoconcretists – led by Lygia Clark and Helio Oiticica -, an entry point to Brazilian contemporary art which in

recent years has been the only one available, especially to foreigners, keen to confirm their suspicion that in Brazil, sensuality borders on an art founded on interaction, to which all Brazilian contemporary art must pay tribute. When Ivo Mesquita was curator of the Brazilian delegation to the 48th Venice Biennial, he took the opportunity to present Nelson Leirner and his long-time follower, Iran do Espírito Santo, to try to amend this oversimplified, mistaken interpretation which is perpetuated to this day: "...making the most of the visibility assured them by the international nature of the *Giardini* (the Venice Biennial takes place in the city gardens), *the Brazilian participants want, above all, to provide alternatives to the sometimes complacent, outdated view that all contemporary Brazilian art plays second fiddle to the powerful heritage of Lygia Clark and Helio Oiticica. This is an oversimplified view, a tantalizingly attractive key to understanding, especially for foreigners who depend on these artists' output as a bridge to Brazilian art output today.*"<sup>11</sup>

The past ten years, coinciding with his residence in Rio de Janeiro, have been prodigious in Leirner's career. Though at the beginning he and his work were warmly welcomed, with people lining up to get into his classes at Escola de Artes Visuais do Parque Laje (EAV), this "Rio phase", particularly after he left EAV around 1999, has been marked by isolation, even if this is actually more conducive to the development of new projects, which have arisen from invitations to put on

exhibitions, most notably ones involving the art market. Now, with critical recognition in the form of invitations to take part in leading international institutions, plus the establishment of more effective relations with the international art market through participation in the leading international contemporary art fairs in both Europe and the USA, it would appear that Nelson Leirner, despite the criticism inherent to his language, is finally enjoying success.

Success, yes. Not the success of Paul McCarthy, Richard Serra, megastars, and their neighbors in the special exhibition room at the 2003 Basel fair in Switzerland, Mecca of the contemporary art market. But success nonetheless. And what can he do with it, this man who could hardly have considered this possibility, who had not prepared for it, who had hardly ever sold an artwork? How can he carry on thinking about and breaching the game rules now that he is no longer an outsider? The answer, as this exhibition shows, is that first of all, one is never outside the game; it is a matter of degrees. And once one has access to the highest strata of the art game, one can espy less obvious paths and issues that our circle's chronic deficiency and immanent amateurishness prevent it from seeing. One step to crossing the threshold of success, Nelson Leirner's art, with the ambiguity typical of his prosaic, even childish, objects, presents itself as fertile territory for speculating about the many games we are involved in.

### Why museums?

Before I comment on some of the works in this exhibition, I should explain to the reader that the exhibition (like this text) is an edited version adapted to the MAC-Niterói space, albeit with some new pieces, of another exhibition entitled **Nelson Leiner 1994+10**, an anthology of his work produced after his first big retrospective in 1994, which was held at Instituto Tomie Ohtake from May to July 2004.

Placed right at the entrance to this exhibition, **O dia em que o Corinthians foi campeão / The day Corinthians won the cup** is actually an updated version of a larger, metamorphosing work called **O grande desfile / The great parade** (1984). It is a work in process that not only varies in layout but also grows each time it is assembled. It voraciously appropriates images and objects from the huge gamut of religious and media nic-nacs on sale in specialized stores, at stalls selling trinkets set up in the doorways of cluttered bric-a-brac stores, and under the haphazard awnings street vendors string up on sidewalks, a measure of their progressive decadence and illegality. A closer look reveals that **The day Corinthians won the cup** first appeared twenty years ago under the title **The great parade**, a huge Indian file that wended its way from outside the Rio de Janeiro Museum of Modern Art into its lobby, proceeding up the fine spiral staircase to finally peter out on what is called the monumental space, the majestic ambient with a double-height ceiling, the museum's main exhibition hall and

point of reference for Brazilian and world modern architecture. And the visitors fell for that odd, organized intrusion by such countless statuettes and miniature figures that belong in the world out here into such a sacred, orderly space reserved for art.

*"Iemanjás, mermaids, Exus, Pomba-giras, St. Georges killing dragons, friars, cherubs, winged horses, Brazilian indians, chariot-riding Romans, Venuses, elephants, giraffes, lions, zebras, dancers, naked women, toy soldiers, Snow Whites, dozens of Seven Dwarfs, Hemen, tanks, Sacis-Pererês, Donald Ducks, cats, dogs, snakes, lizards, toads and little rubber artifacts that mums give their babies to chew on."* the description I wrote for the catalog of the 1994 retrospective was for the fourth version of **The great parade**, under the title **Primeira Missa/First Mass**, and was organized in a circle, setting off from a mirror set up high, which "elevated" the montage.<sup>12</sup> The two previous versions had been **O grande combate/The great combat**, organized in 1985 at the Luisa Strina gallery, where the same group was placed in a tight-knit group up against a blue-painted wall upon which children's versions of old war planes fought a battalion-less battle; and **O grande enterro/The great funeral**, held at Pinacoteca do Estado in 1986, where the group, possibly inspired by the holy, historic pillars of the Ramos de Azevedo building, took their positions solemnly, with a gravity commensurate with the scene and the title.

### Lifting the lid on the toys

When it joined the MAC-Niterói collection in 1998, after having been exhibited with its back to the public, facing the magnificent Guanabara Bay, the superb view that the Niemeyer building offers its visitors, **The great parade** was finally named **Terra à vista/Land ahoy**. Finally? Not quite. It came back with a new word, **Futebol / Soccer**, added in 2001, which comprised a miniature official soccer stadium with two teams of rubber monkeys poised vigilantly awaiting the game to ensue, and a soccer ball-safe in the middle. In the present exhibition, the hundreds of statuettes arranged in a compact line are fitted into an avenue lined with polystyrene palm trees, the same kind that decorate the cake table at children's parties, and spill out around the soccer pitch where the monkeys are, right up to its edges, forming a colorful, excited audience just like a crowd of fans. The end result is a huge lilliputian game made up of an infinity of toys that grownups and children look at attentively and even tenderly, as if they were mentally listing the familiar things they see, fascinated by everything that takes them back to their first moments of happiness and, if we are to follow Walter Benjamin's line of thought, of terror.<sup>13</sup>

Whether sacred or designed to entertain, the objects fulfill an essential function in our lives. In the former case, the figurines that Nelson Leirner has judiciously brought together to line up here, however familiar they may be, however easy they are to get in shops of religious artifacts where,

under the influence of our syncretism, Christian imagery rubs shoulders with imagery from **candomblé** and many others, they must nonetheless be viewed as objects related to the sacred. True, they have not been duly consecrated, i.e. none of them has received the blessing of a priest, which would make them more than mere objects – a fetish, supernatural. But even so, they should not be taken just as painted plastic, wooden or plaster matter. By representing a sacred image – be it a Buddha, a **Pai de Santo** or a Saint Sebastian – they – and who can tell for sure? -, will always bear within themselves whatever it is that they refer to. And it is odd, is it not, to think that the mass production of these objects is intended to make them available to the greatest possible number of people. A nation thus blessed cannot be so bad, can it?

The entertainment-related objects range from toys – dolls, cartoon heroes (from Miceys to Batmans), etc. – to representations of folk characters – a group of pipers, **cangaceiros**, sailors – and on to the rich bestiary in the form of animals, ranging from the noble to the repulsive – from lions to toads – and ending up with the collection of spiders, flies and scorpions. What in this world is not turned into an object and, logically, into a game? Nothing, because the world must be presented to the child as a game. As they play, children forget themselves and the world around them and are carried away by the logic of the game or whatever it is they are playing with. By entertaining themselves, captivated, children pick up new knowl-

edge, which is why they are so fascinated by repetition, why they like making contact with scary things, too: they are projecting inward elements of their future lives or, more simply, getting ready for the affective and professional roles – from mother to soldier – that they will play out. The toys reveal the future and quieten the soul by preparing it for surprises. After all, what is the point of the repulsive creatures – spiders, scorpions, cockroaches and flies – made of plastic if not to engender a feeling of calmness about the horror of the inexplicable, terrifying things of the world?

Toys and games should be considered in their transcendental dimension. Let us evoke Benjamin once more: “*before we transcend ourselves in love and enter into the life and the often alien rhythm of another human being, we experiment early on with basic rhythms that proclaim themselves in their simplest forms in these sorts of games with inanimate objects. Or rather, these are the rhythms in which we first gain possession of ourselves.*”<sup>14</sup>

In **The day Corinthians won the cup** the crowd of figurines and images that we worship surges towards a soccer game, a ritualized version of man against man in dispute for the possession of something: territory, prey, wealth, women. Seen from this angle the safe/ball placed in the center of the pitch is an amalgam of the game with economics and power. And is not everything just like this, not least politics itself?

To judge by the series of object-paintings in **Fabulas /Fables, Enquanto... as cigarras**

**cantam/While... the cicadas sing and Enquanto... as formigas trabalham/ While... the ants work**, it is the artist's job to keep alive both his own and other people's capacity to fabulate. Fabulating, we should remember, is the same thing as making up stories, discourses whose verisimilitude has less to do with any direct connection with reality they may have than with their internal logic. The artist parodies the classic fable by La Fontaine about the tragic, highly moralistic destiny of the cicada, who is punished for singing while the ants work, not hesitating to query the product of his work, and ultimately the relevance of both the other works in the series and indeed his entire output. And as song corresponds to releasing the voice from the fetters of predictable speech, it is the artist's job to encourage fabulation, which can be understood as an exercise in stripping bare the existing norms and clearing space for the creation of new possibilities. His parody is richly configured on two blackboards much like schoolroom slates, upon which crawl iron and glass ants and pottery cicadas, demonstrating again the artist's capacity to exploit objects. Through this, using white boards as a stage for battles between other creatures encountered by his eagle eye, he offers the spectator situations that may give them the chance to make up their own fables.

There is something Scheherezadian in this artist's elected occupation, this capacity to stay alive by making up a story that latches on to another and another, **ad infinitum**, keeping the tyrant perma-

nently rapt, suspending his impulse to put an end to it all. Yes, because as Jean Luc Godard said, art wants to be different from whatever wants to murder it. And what does a society of ants do, to paraphrase Antoni Artaud, if not to murder the artist? Like Scheherezade, the woman who bewitched the sultan with her matchless stories, artist/narrator Nelson Leirner is not only a living memory of worlds past, someone who updates something that has passed, but he is also responsible for engendering worlds beyond those that exist, such as the ones he presents here.

#### Political and artistic cartography

The globes in the **Assim é se the parece [This is how it seems]** series, the **Figurativo Abstrato [Abstract Figurative]** works, and even the **Pollockcow** object all contain appropriations by Nelson Leirner of things which, in turn, are typical gestures of appropriation by children: the way they compulsively stick colored, shiny stickers of cartoon characters, little animals and a whole thronging myriad of creations that the publishing, television and film industry produce to feed, occupy and cultivate children's imagination. Children purchase, collect, swap, and most of all, stick these stickers onto the covers and pages of their notebooks and text books in a frenzy that spills out onto their cupboard doors, bedroom walls and windows; a far from subtle way of leaving their mark on things, staking claim, and the same attitude that can be seen in the instinctive habits of animals as they mark out their territory. Nelson Leirner makes

use of this childish procedure as he sets his sights on cartography and art history, respectively.

Under his eager gaze, cartography is revealed as a geography-related technique that is intimately tied to knowing and controlling territory, and which produces maps for consumption that have such a perfect, objective appearance that this conceals their ideological nature. Using school atlases and plastic globes, innocuous articles that can be picked up in bookstores and stationary stores, he covers regions with the whole range of toy images produced by Walt Disney and the like. The result does nothing to mask the handicraft involved in making the pieces, a mechanical handicraft bereft of any virtuosity, so repetitive that one might think it could have been done while the person was doing something else, like watching TV.

What is the truth in these maps? What do they speak of? In setting up connections between the stickers and the regions upon which they have been applied, we quickly see that the artist has merely corroborated something we already know about the new world order, through literal illustrations: restless Mickeys and Donald Ducks cover North America and Europe while skulls spread across Latin America, Africa and much of Asia. Stars and Stripes and miniature facsimiles of dollar bills fill the centers of all the continents, etc. As critic/poet Adolfo Navas explains: “*Maps are made to guide us. Nelson Leirner’s are not. Or rather, maybe at the end of the day his strategy is to*

*misguide familiar routes, because he introduces a variety of images. Human, cultural, political geography? All these questions are worth asking about this symbolized cartography, which do not mythify the answers so much.*” desacralizing<sup>15</sup> Thus, while Nelson Leirner brings nations closer to a childish atavism of taking possession of things, he also sheds light on the randomness of discourse and the levels at which ideology can be felt.

Though the material collected in the **America, America** “paintings” is of a different order – miniature metal replicas of fighter planes sold in newsstands – it works on the same rationale. Nelson Leirner sticks a large number of these airplanes to plottered enlargements of landscapes by Russian academic painters. From the plane that gave fame to the Red Baron to the latest, most fatal fighter plane, they all infest the skies of these landscapes, destroying them mercilessly.

Nelson Leirner’s relationship with the history of art is worked from multiple angles. In the **Abstract Figurative** paintings and the cow (**Pollockcow**), the reference to Jackson Pollock and the tension between the two main currents of modernist painting mingle like a breeze of irony. In the former case, this is because what at a distance appears to be an abstract play of color, iridescent and tantalizing, is close up revealed to be a mass of tiny stickers. Similarly, in the cow, the broad, expressive gestures of the great hero of American action painting are inverted as the picturesque hide is seen to be the result of a minute gesture – pres-

sure applied by the index finger – repeated **ad paroxysm**.

Strictly speaking, the cow is a direct descendant from the **Construtivismo rural/Rural constructivism** series, a fine example of Nelson Leirner’s capacity to mix sarcasm and serious comment. It is serious because of the importance given to Brazilian Concretism in the 1950s which, as mentioned before, has been mistakenly considered if not the only, at least the most important point of reference in Brazilian contemporary art. It is sarcastic, above all, because Leirner’s appropriating cow hide rugs with abstract-geometric motifs, which are popular artifacts that can easily be picked up at roadside craftwork stores, shows in a light-hearted way that constructivist art’s aim to bring art closer to life has, despite its earnestness, finally been achieved. But it does not stop here. As is known, it was Dutch artist Theo Van Doesburg who first put forward the term Concretism as the most suitable for designating abstractionism. As he puts it:

*“Concrete painting, not abstract, because nothing could be more concrete, more real, than a line, a color, a surface. Are a woman, a tree or a cow on a canvas concrete elements? No – a woman, a tree, a cow are concrete in their natural state, but in the state of painting they are more abstract, more illusory, more vague, more speculative than a plane or a line.”*<sup>16</sup>

This argument, coincidentally adopted by Ferreira Gullar, early member of the Concretist movement and one of its foremost defenders, did not predict Nelson Leirner

and his **constructivism vacum**, such exuberant examples of which are to be found in this exhibition. They are paintings – how could they not be? – and as such, they boast the concreteness of color. Except that up close, one realizes that they are also cows. And not abstracted cows! Equally concrete, literal, smelly cows, not mere representations as established in the canons of figurative tradition. Taking the conception of painting beyond the idea of something performed exclusively with oil paint, brush and canvas, Nelson Leirner uses irony to give us a glimpse of the demise of modern art and strips bare the oversimplified understanding previously mentioned, so widely divulged internationally, especially when in the series he took to the Venice Biennial in 1999.

#### **The history of art inside-out: from Marcel Duchamp to the Mona Lisa**

Another way of making a link with the history of art has less to do with attacking its myths and more with expanding some of its more critical findings. In this sense, the reference to Marcel Duchamp is quite explicit, in the form of two of his best known ready-mades, both already mentioned: **Bicycle wheel** (1913) and **Fountain** (1917). Leirner’s operation is twofold, i.e. it is the appropriation of an appropriation. The original **Bicycle wheel** appropriation by Duchamp (a bicycle wheel resting on a stool) is of itself a contradiction in visual terms, i.e. a combination of two extremely familiar, yet opposing elements, given that while the first incorporates

movement, the second presents the idea of immobility. With one eye on the city, Nelson Leirner, the striking peripatetic, delights in the novelty of real estate corporations selling their wares on the street: bicycles turned into tricycles, between whose back wheels, instead of a trunk, there is a metal frame in which printed advertisements can be stuck onto plastic surfaces. The artist takes one of these adapted bicycles so it can announce: finally out, the Duchamp wheel (**Duchampbike**).

**Fountain**, the best known of Duchamp's appropriations, is the subject of two readings, two appropriations: **Quebracabeça/Puzzle** and **Fábrica de louças/Pottery Factory**. **Puzzle** consists of the photographic enlargement of the famous upturned urinal that Marcel Duchamp sent to the Society of Independent Artists exhibition in New York in 1917. "The work," as the artist recalled, "was simply ignored." Nelson Leirner presents it upon a blue backdrop, transforming it into a gigantic version of those jigsaw puzzles in a frame with one piece missing, in which a figure chopped into 16 sliding parts (less one) can be deconstructed using the tip of the index finger until it is truncated and made hard or impossible to identify. Is this the art game: to operate within the ambit of the form, changing it, cutting away at it, shifting it away from the original rules, taking it far from anything that is known and dependable, reinventing it and re-empowering it as a source for producing new meanings?

On the wall next to **Puzzle** is **Pottery Factory**, arguably the next stage in the supposed "dream of R. Mutt" – the manufacturer's name on the urinal that Duchamp, attending to the exhibition organizers' demands, signed on its edge as if he were the author – to expand his production of objects beyond the domain of the bathroom fixture.

A third way in which Nelson Leirner comments upon the history of art has to do with the market game. How does art behave with it? The answer is plain in the works dedicated to the Mona Lisa, like the boxes set one beside the other containing some of the countless objects created from her. By-product of **La Gioconda**, also exhibited at the Venice Biennial, it is the first part of the indefatigable compulsion about what is happening to Leonardo da Vinci's masterpiece, one of the cornerstones of western culture, demoralized by its multifaceted multiplication, from shirt buttons to a guava jelly lid, from a book cover to a museum package, the list goes on and on. Given da Vinci's importance in making painting be seen as a greater art – "painting is a mental thing" – rather than the result of a manual process and as such, lesser, the current state of the Mona Lisa borders on ignominy. Not even Walter Benjamin's grave prophecy in the classic **The work of art in the age of mechanical reproduction** made one believe that the value of cultivating an artwork ("We know that the earliest art works originated in the service of a ritual – first the magical, then the religious kind")<sup>17</sup> could transform it so radically that

it would be exhibited so ephemerally and superficially. And along the same lines, Nelson follows the trail blazed by Duchamp, author of a famous intervention in a reproduction of the Mona Lisa, ("L.H.O.O.Q." – 1919) to which he applied a moustache and a goatee as part of his overall process of desanctifying art, taking it off the pedestal so that people would be forced to abandon their reverence and establish a healthier relationship based on criticism. The singularity of Nelson Leirner's contribution comes from the cynical care he takes to assure that this merchandise has the best packaging possible, as if assuring it a remnant of the value of the original work which is housed today in the Louvre, and which just serves as collateral for the products derived from it.

If **La Gioconda** parodies painting, then **Monalisas** (2003) descends to the object, from the decorative to the utilitarian, from the disposable to the luxurious. It consists of meticulously made cases, much like jewelry cases, covered with velvet and with glass lids to comfortably house and provide a clear view of the impressive collection of objects made from the Mona Lisa – badges, earrings, plates, pens, lighters, matchboxes, paper handkerchiefs, etc. -, irrefutable proof that art, represented here by one of its most expensive images, increasingly runs the risk of not meaning anything save a supply of images capable of feeding the market's thirst for symbols. From the quintessence of culture, we see the Mona Lisa turned into a mere commodity offered by the

Louvre museum shop itself, an outlet from which Nelson Leirner brought almost all of the exhibit contents, taking care only to project the fine cases, laying them out so as to better awaken the consumer's fancy, encouraging him to buy an artifact and exhibit as if it were an artwork, though actually it is no more than a vacation souvenir.

While Nelson Leirner turns his attention to the market's voracity in appropriating art, he also focuses on the voracity with which violence is turned against society. Are both aspects of the same reality? Violence is actually growing at an astounding rate, from the military escalate of the Bush administration to our cities, like the sad example of Rio de Janeiro, the artist's home. But the ways and means by which it is manifested are many and varied, and some of them, which may draw less attention than a gun fight, we hardly notice at all. In dealing with violence, Nelson Leirner again uses his strategy of mimicking games and using toys, confirming the ideas presented here that games and other entertainment artifacts pre-figure the grown-up world and how it subtly trespasses virgin territory, spoiling it. Using a similar technique to the one for the maps, clones (another important series that is not in this exhibition) etc., Leirner presents us with his visions of war, political persecution, massacres, etc., which we might not give a second glance to if he were not such a master of re-presenting from an unexpected angle something we might otherwise shrug off as familiar. For the problem is that we seem to have been

deadened by the different versions of violence which invade us on a daily basis through all our pores, and for which we have been prepared from the day we were given a plastic gun.

The most touching note resides in **São Sebastião do Rio de Janeiro/Saint Sebastian of Rio de Janeiro**, a statuette of the patron saint of Rio de Janeiro half a meter in height flanked by a collection of small figurines, reproductions of catholic saints and, in line with the syncretism typical of the city, a **pai-de-santo**, an indian, a **negrovelho**, other images. The unifying factor is the rifle bullets that they all bear in their bodies, however small they may be. The current impact of the montage resides in the image of the patron saint whose body, in the biblical image, is strewn with arrows; it is now ridden with bullets.

After **St. Sebastian...**, the violence theme is further developed by **Soldados/Soldiers**, which also take their place on the circular bench by the glass facing straight out onto Guanabara Bay. These ambiguously warlike dolls made from the same material, coca cola cans, are all made by the same artisan, Neco, from Maricá, a seaside town up the coast from Rio de Janeiro.

This work is part of a project devised by Nelson Leirner back in the 1970s but which only came to light in the mid 1990s. **Projeto Care (Ajuda)** was inspired by the relations established between the US and Latin American countries in the 1950s, which had humanitarian aims and provided food and other basic aid for the poorest of the deprived peoples (in our

case, the people from the northeast), but which masked the nation's real economic interests. Nelson Leirner lays bare the subtlety of the mechanism, especially in two anthological exhibitions organized by Lina Bo Bardi, which resulted from her experience in the northeast when she was the director of the Bahia Museum of Modern Art at a time that was abruptly interrupted with the outbreak of the military dictatorship: **Exposição Bahia/Exhibition Bahia**, organized together with Martim Gonçalves, then director of the Drama School at Bahia University, and presented in parallel at the 5<sup>th</sup> Bienal de São Paulo, in 1959, and **A mão do povo brasileiro/The hand of the Brazilian people** at MASP in 1969.<sup>19</sup>

The extraordinary daily objects – oil lamps, mugs, candle holders, bowls, kettles, open-flame lamps, etc -, results of inspired craftwork, albeit forced by the most abject poverty, were produced by reusing tin cans that originally stored food, as well as lubricants and other products whose toxicity made them unsuitable for any other purpose. But as Lina Bo Bardi explains, this is not even craftwork but pre-craftwork: *"In the northeast, if we want to carry on using the word craftwork, what exists is pre-craftwork, as northeastern output is extremely rudimentary. The family structure of some producers like, for example, the lace makers of Ceará or the pottery makers of Pernambuco, may appear like craftwork, but these are isolated, one-off groups that are forced to do this type of work because of poverty, which means it would disappear the moment income from farm labor rose."*<sup>20</sup>

On the balcony/bench, just where Guanabara Bay can be spied, visitors to MAC-Niterói will come across a row of coca-cola soldiers pointing at it. But it is hoped that the visitor will not just respond to the charm and inventiveness of this craftwork. Just like the output of other artisans and nameless workers, this should be understood as a corollary to a greater principle, a principle founded on the exploitation of other people's work, on output calculated from poverty, on an engendering of violence that now afflicts the very core of our towns and cities as it does in Rio de Janeiro. A principle that affirms that the city's tragic state is part of it and that despite all evidence to the contrary, urban, industrialized Brazil exists side by side with rudimentary processes.

For the end of the exhibition the artist decided to create a meditation room. He set up a great installation **Sala de espera/Waiting room** along the wall made up of identical modules: one beanbag chair where visitors can rest, a hook where they can hang their coat, a rubber monkey's head and a mirror with the same outline as the monkey's head into which they can look. The relationship between us and the apes, our kin, was put forward in a series presented at the Arco fair in Madrid in 2000 under the title **Você faz parte...O retorno/You are part of it...The return**. This exhibition, which contains a return to work from the 1960s when the artist was discussing the inseparability of the artwork and anyone who comes into contact with it, now alludes directly, as has already been set out in the analysis of

the first work in the exhibition **The Day Corinthians won the cup**, to our close relationship with the apes. Like them, we live and feed off imitation in a world in which notions are acritically aped. According to Nelson Leirner, in a final twist that is totally coherent with his entire career, it is the spectator's job, as he rests, which he does making use of the comfort offered by the work, to question his (our) apathetic acceptance of the games that come his (our) way.

## Notes

1. Composed of Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Thomas Souto Correia, Carlos Fajardo, José Resende, Grupo Rex, which was also an exhibition space and a newspaper – "Rex Time" –, was a team of artists who rose up against the sloth of Sao Paulo's cultural environment and its ignorance about the directions taken in art experimentation. It was set up in June 1966 and lasted almost a year. They put on four joint exhibitions and one final, flamboyant solo exhibition by Nelson Leirner himself, entitled **Exposição não-exposição/Exhibition, non-exhibition**] an exhibition/happening previously announced by the newspaper, which advised the public that it would mark the closing of the gallery and that they could visit it and take whatever artwork they wanted. The event was unprecedented, with the works, some of which had been in the award-winning series at the 9<sup>th</sup> Tokyo Biennial some time before, being ripped off the walls by a hoard of visitors. As for **Homage to Fontana**, a series of multiples made using zippers and cloth on a wooden chassis, which won a prize in Tokyo, not only does it abolish craftwork but it also plays games with the very history of art, in this case, Lucio Fontana's output, which was notable for the way he went beyond the definition of the notion of painting by making cuts on the surfaces of the paintings he was doing. Finally, the "pig stunt" consisted of a stuffed pig that Leirner sent to the Salão de Brasília in 1967. In the same

century that Marcel Duchamp was rejected when he made a similar move, submitting an upturned urinal (**Fountain** - 1917), the jurors, especially those from the contemporary art world, were used to outlandish propositions, even more so if duly underwritten by an artist with an experimental lineage. What they did not expect was that when they accepted Leirner's pig, he would then publicly question the aesthetic criteria they had used. The jury, consisting of Clarival do Prado Valadares, Mario Pedrosa, Mario Barata, Walter Zanini and Frederico Moraes, reacted immediately and differently, doing exactly what the artist wanted: making a "jury happening".

2. Apart from his participation in joint exhibitions of greater or lesser import and general with historical works, from the whole of the 1980s up to 1994, the year of his retrospective, Nelson Leirner only held the following solo exhibitions, almost all at the Luisa Strina gallery, São Paulo, which represented him until the beginning of the 1990s, a relationship which curiously began when his exhibition **Pague para ver** was cancelled by the owner of Múltipla Gallery in São Paulo, who was offended by Leirner's printed proposal, in which he presented the public his "formula" for a "pure commercial art". After that, there was **Xeque-Mate/Checkmate**, (1983 - Luisa Strina gallery), **O grande combate/The great combat** (1985 - Luisa Strina gallery), **O grande enterro/The great funeral** (1986 - Pinacoteca do Estado de São Paulo), **Exposição para ser...lida/Exhibition to be...read** (1987 - Luisa Strina gallery), **Projeto aula/Lesson plan** (1989 - Luisa Strina gallery), **A última ceia/The last supper** (1990 - Luisa Strina gallery), **Jardim das delícias/Garden of delights** (1993 - Capela do Morumbi), **Homenagem à Fontana/Homage to Fontaine** - presentation of the complete series, designed in 1967 (1994 - São Paulo gallery).

3. Telephone conversation on June 3, 2004.

4. Speaking of the different fields that exist (religious, artistic, scientific, economic, etc.), the French thinker sets out the issue of the value of an artwork, defending it as something that is not defined by the artist: "Given that the artwork only

exists as a symbolic object of value if it is known and recognized, i.e. socially established as an artwork by spectators willing and aesthetically competent enough to know and recognize it as such... [the study of artworks] should therefore take into consideration not only the direct producers of the work in its materiality (artist, writer, etc.), but also the set of agents and institutions that participate in producing the work's value... critics, art historians, editors, gallery owners, art dealers, conservators, academies, competitions, juries, etc...." Pierre Bourdieu. **As regras da arte**. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 259.

5. Paulo Venâncio Filho - "Situações limites", In: Cathy de Zegher (org.), **Tunga - Lezarts /Cildo Meireles - Through**. Exhibition catalog. Kortrijk (Belgium): Kanaal Art Foundation, 1989, no page number.

6. Interview with Mario Wilches, quoted in Tadeu Chiarelli. "Nelson Leirner - Arte e não arte". São Paulo: Takano, 2002. p. 32.

7. Telephone conversation on June 3, 2004

8. To start with Mario Pedrosa, juror for the Salão de Brasília, who Nelson addressed about what criteria had led them to include the stuffed pig in the exhibition: "*But if he just bought the stuffed pig and sent it to Brasília, the work fits into the ready-made category à la Duchamp*" (Mario Pedrosa, **Do porco empalhado ou os critérios da crítica**, In: Aracy Amaral (ed.) - "Mundo, homem, arte em crise". São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 235. The literature about this kinship between Duchamp and Nelson Leirner includes recent essays by Lisette Lagnado (commenting on the parallels "**precisely 50 years on**" between the refusal of **Duchamp's Fountain** and the acceptance of the stuffed pig, which, in her view, together with the **Exhibition-not-exhibition** and **Homage to Fontana**, comprise three iconoclastic events in Brazilian art in the 1960s (Lisette Lagnado, **O combate entre a natureza fetichista da história da arte e sua historização**, In: Ivo Mesquita (curator) - "Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo. 48. Biennale di Venezia - Padiglione Brasile" (exhibition catalog). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999, pp. 41/43.),

and Moacir dos Anjos, who not only agrees with the homology of both artists' attitude, but also sheds some light on the process of formalizing a recent work by Nelson that uses **Duchamp's Fountain** - Paramut, 2001 -, which is in the current exhibition, and which shows it as a "*visual metaphor for the creative flows founded in the work of Marcel Duchamp and of his multiple interconnections in contemporary times...*" (Moacir dos Anjos - "Adoração" (exhibition catalog). Recife/Brasília: MAMAM/ECCO, 2003, p. 15)

9. Actually, if there is a history for this tense relationship between artist and world, artist and the art world, it begins with Duchamp, the artist who mistrusted the whole system - "*I have never managed to contain myself enough, to accept set formulas, to copy or be influenced...*" -, starting with Cubism, which so marked him for its rigor, then the art system that mistook the artwork for the artist's or market's label, or for the notoriety of this or that museum or gallery.

10. Leaving to one side the numerous, important collective exhibitions held in Brazil and abroad in which Leirner has featured mostly with recent or new works, among the most important solo exhibitions and other events concerning his public recognition are: **Nelson Leirner... uma viagem** (1997 - Centro Cultural Light, Rio de Janeiro) a reduced version of the 1994 retrospective; the 2<sup>nd</sup> Johnnie Walker Art Award (1998); the invitation extended by critic and curator Ivo Mesquita to represent Brazil at the 48<sup>th</sup> Venice Biennial (1999); the publication of the book by Tadeu Chiarelli, **Nelson Leirner - Arte e não arte**. São Paulo: Takano, 2002, year in which he also took part, on my invitation, with a special room in the 25<sup>th</sup> Bienal de São Paulo, after which came an important anthology organized by curator Moacir dos Anjos at Museu de Arte Moderna Aluisio Magalhães, Recife, and later at Espaço Ecco, Brasília. Finally, there also stand out a great number of exhibitions in Ana Maria Niemeyer gallery, Rio de Janeiro, and Brito Cimino gallery, São Paulo. The latter has also been responsible for taking his work to some of the most important international art fairs, like Arco (Spain),

FIAC (France) and Basel (Switzerland).

11. Ivo Mesquita, op. cit., p. 34

12. Agnaldo Farias - *O fim da arte segundo Nelson Leirner*, In: "Nelson Leirner" (exhibition catalog). São Paulo: Paço das Artes/Secretaria de Estado da Cultura, 1994, p. 16.

13. Walter Benjamin - *Brinquedos e jogos*, In: "Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação". São Paulo: Summus, p. 75.

14. idem, p. 74.

15. Adolfo Montejo Navas - "O mapeamento de Nelson Leirner". Exhibition catalog. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2003.

16. Doesburg, apud Ferreira Gullar - "Etapas da arte contemporânea". São Paulo: Nobel, 1985, p. 162.

17. In: "Walter Benjamin - Obras Escolhidas" - vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.171.

18. For a broader view of these exhibitions and the issues they raised, the reader may see the publication: Marcelo Suzuki (ed.) - "Tempos de grossura: o design no impasse". São Paulo: Instituto Lina Bo and P. M. Bardi, 1994.

19. Lina Bo Bardi - *Arte popular e pré-artisanato nordestino*, In: Marcelo Suzuki, op. cit., pp. 25/28.



**TERRA À VISTA, 1998 (ACIMA)**

Instalação – dimensões variadas  
 Coleção MAC de Niterói

**SEM TÍTULO, 1967 (PÁG. AO LADO, ACIMA)**

Serigrafia sobre tecido, velas e madeira – 151,5x131,7 cm  
 Coleção João Sattamini/MAC de Niterói

**SANTA CEIA, 1990 (PÁG. AO LADO, ABAIXO)**

Gesso, metal, asa de borboleta, veludo, espelho e madeira – 132,5x154x12 cm  
 Coleção João Sattamini/MAC de Niterói



REALIZAÇÃO



APOIO



**PREFEITO DE NITERÓI**  
Godofredo Pinto

**SECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA**  
Marcos Gomes

**SUB-SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA**  
Danielle Nigromonte

**FUNDAÇÃO DE ARTE DE NITERÓI**

**PRESIDENTE**  
Marilda Ormy

**SUPERINTENDENTE**  
Maria Inês de Oliveira

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI**

**DIRETOR GERAL**  
Luiz Guilherme Vergara

**COORDENADORA DE ACERVO**  
Marcia Muller

**COORDENADORA EXECUTIVA**  
Volmira Teresa Veras Salgado

**DIRETORA DA DIVISÃO DE MUSEOLOGIA**  
Angélica Pimenta

**DIRETORA DA DIVISÃO DE ARTE EDUCAÇÃO**  
Beatriz Jabor Hugueney

**DIRETORA DA DIVISÃO DE TEORIA E PESQUISA**  
Cláudia Saldanha

**DIRETOR DA DIVISÃO DE ARQUITETURA**  
Sandro Silveira

**COORDENADOR DE PROJETOS ARQUITETÔNICOS**  
Manoel Vieira

**COORDENADORA DE PRODUÇÃO CULTURAL**  
Thereza Rebelo

**GERENTE ADMINISTRATIVO**  
Alexandre Vasconcellos

Este catálogo foi publicado em 2006, por ocasião da exposição "Por que museu?", com a curadoria de Agnaldo Farias.

**PROJETO GRÁFICO**  
Dupla Design

**FOTOGRAFIA**  
Daniel Whitaker  
Nelson Kon  
Paulinho Muniz  
Paulo Paixão

**VERSÃO PARA O INGLÊS**  
Rebecca Atkinson

**REVISÃO**  
Itamar Figueira

**ASSISTENTE DE PRODUÇÃO**  
Anita Sobreira  
Beatriz Lemos



Mirante da Boa Viagem, s/nº  
Boa Viagem Niterói RJ  
tel [5521] 2620.2400  
fax [5521] 2620.2481  
mac@culturanageroi.com.br  
www.macniteroi.com

**HORÁRIO DE VISITAÇÃO**  
de terça a domingo,  
das 10h às 18h  
[das 10h às 19h,  
no horário de verão]

**VISITAS GUIADAS PARA GRUPOS**  
marcar com antecedência  
pelo tel [5521] 2620.2400,  
Divisão de Arte Educação  
ou Divisão de Arquitetura.

**AGRADECIMENTOS**  
Liliana Leirner  
Luciana Brito  
Fábio Cimino  
Neco de Maricá  
Instituto Tomie Ohtake  
Fernando Antônio R. da Silva  
Marcos Serrano  
Flávio Félix da Silva  
Cibele Ioca  
Adriana Matarazzo



MAC  
DE NINETTO