celeuma número 1 | volume 1 | maio 2013 | dossiê 32

FANTASMAS

CARLOS EDUARDO RICCIOPPO *analisa a série Fantasma, de Jac Leirner, enfatizando aspectos da obra ligados ao universo econômico e biográfico*

No começo dos anos 1990, Jac Leirner criava duas obras, ambas chamadas *Fantasma*[1]. O primeiro *Fantasma* repetia as mesmas formas e dimensões de *Os cem* (de 1987), uma espécie de "díptico", que, disposto no chão, era composto por duas carreiras de notas de cem cruzeiros, cada uma delas estruturada por um cordão de poliuretano que atravessava as cédulas pelo meio, de modo a formar essas duas tiras, blocos ou "gavetas" com as notas.

Os cem era um dos primeiros trabalhos de uma das mais conhecidas séries de Jac Leirner, que leva o mesmo nome dele. O material primeiro da série é a nota de cem cruzeiros, que, como se sabe, passava por um processo de desvalorização acelerado em meados da década de 1980, devido a uma hiperinflação no país. Jac passou a adquirir essas cédulas por meio de trocas de dinheiro em bancos e em atividades cotidianas, e, no final da década, já havia produzido um grande número de trabalhos com elas.

A diferença daquele primeiro *Fantasma* em relação à obra *Os cem*, todavia, era que suas duas peças eram compostas não por cédulas, e, sim, por papéis em branco, recortados do tamanho do papel-moeda que compunha a obra que ele mimetizava.

Um segundo *Fantasma* apareceria pouco depois, em uma exposição da artista de 1992. Este segundo *Fantasma*, entretanto, não repetia alguma obra já constituída da artista: muito embora fosse composto pelo acúmulo de papéis de mesmo tamanho e dispostos do mesmo modo que no primeiro, ele não possuía algo que se lhe oferecesse como um gabarito, algo que ditasse a quantidade de papéis a serem ajuntados, de forma que se prolongava indefinidamente, sem tamanho, atravessando as salas da exposição, subindo e descendo escadas, e perfazendo uma trajetória sinuosa, avessa às quebras repentinas, como se deslizasse muito sem atrito pelo espaço[2].

1. A artista produziria, mais tarde, ainda um terceiro *Fantasma*, sobre o qual, todavia, não nos debruçaremos aqui. De qualquer modo, assim como o primeiro *Fantasma* derivava suas dimensões e formas da obra *Os cem*, produzida pela artista em 1987, o terceiro *Fantasma* também mimetizava uma obra da artista, *Todos os cem*, de 1998

2. A obra aparecia pela primeira vez na exposição *Transmission*, no Roseeum Center for Contemporary Art, em

celeuma número 1 | volume 1 | maio 2013 | dossiê

A sinuosidade – senão sensualidade – desse trabalho não seria um dado novo na produção da artista. *Os cem* e a grande maioria dos trabalhos "de chão" que compõem a série são dispostos ali repetindo um algo "orgânico", serpenteados, de modo que a unidade ou módulo primeiro dos trabalhos – a cédula – tende a subsumir em uma espécie de materialidade; vista pelo topo e pelas extremidades, a unidade inicial que a artista acumula ali parece abandonar seu caráter modular, retangular, encerrado, para comparecer quase que como uma textura capilar ou pelagem animalizada; ao que contribui, é claro, a coloração marrom-amarelada que emana do acúmulo de notas usadas, sujas, e que tende também a aludir a um aspecto orgânico, sobretudo conferindo certo peso a essas peças, que, não raro, dispõem-se recostando-se umas sobre as outras, distendendo-se conjuntamente, remetendo às vezes a um deslocamento, e, outras, a um estado de distensão corporal. Tudo isso que parece ocorrer apesar da nota, apesar do significante dinheiro que é o material primeiro do trabalho.

Quando repete, no primeiro *Fantasma*, os mesmos objetos de *Os cem*, mas compondo-os por cédulas brancas, o aspecto "animado" dessas estruturas parece dispensar o peso que os seus correspondentes compostos pelas cédulas sujas possuíam; e quando, no segundo *Fantasma*, a estrutura se prolonga *ad infinitum*, a constituição modular da peça quase que se abstrai, restando ali como uma muito leve tremulação, não apenas incapaz de conter a aceleração à qual o trabalho a compele, mas também operando a favor dela (o peso dos papéis, neste caso, faz com que pendam escalonadamente em uma só direção, em efeito-dominó, induzindo a uma impressão de deslizamento, operada no topo da peça).

Que o segundo *Fantasma* derive do primeiro, e que este mimetize *Os cem*, é fato. O que, todavia, valeria a pena perguntar, é até que ponto esse processo de derivação é capaz de explicar os expedientes formais da obra de Jac Leirner; ou, dito de outro modo, em que medida se pode, a partir dele, deduzir uma "evolução" qualquer nos procedimentos sucessivos que aparecem na obra da artista, de modo a entrever, nessa obra, movimentos que alinhem temporalmente os trabalhos que a compõem.

A série de trabalhos com dinheiro de Jac data inicialmente de 1986, mas é composta por trabalhos de 1987, 1991, 1995, 1997 e 1998, pelo menos. O momento em que a artista começa a acumular as cédulas de cem cruzeiros é também o mesmo em que ela começa a juntar boa parte dos materiais que dariam origem a muitos de seus trabalhos, entre eles os maços de cigarro de *Pulmão*, série

Malmo, 1991; depois, na mostra *Viewpoints*, no Walker Art Center, em Mineápolis, entre 1991 e 1992; e, ainda, na mostra *Versiones del Sur*, no Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia, em Madri, em 2000.

celeuma número 1 | volume 1 | maio 2013 | dossiê

que começa a ser exibida em 1987, as sacolas plásticas de *Nomes*, que começa em 1989, e Osso, em 2008, os objetos colhidos em aviões de *Corpus Delicti*, em 1992, os cartões de visita de *Foi um prazer*, em 1997, as fitas de *Quilômetro amarrado*, em 2004, além dos adesivos que comporiam alguns de seus trabalhos mais recentes.

O trabalho de Jac Leirner se constitui, de fato, sempre por meio de séries, e, mais do que isso, por meio de séries que são contemporâneas entre si, muitas delas iniciadas nesse mesmo momento de meados dos anos 1980 e recebendo acréscimos de trabalhos até os dias atuais. Se essas séries possuem uma data de início, elas não possuem um encerramento: sempre que um novo trabalho realizado com dinheiro é produzido, ele se alinha imediatamente à série *Os cem*, e o mesmo vale para os objetos de avião de *Corpus Delicti*, para os cartões de visita de *Foi um prazer* e assim por diante.

Sem dúvida há, nisso, um flagrante da biografia da artista; mas o sentido do caráter biográfico é tão vago nessa obra, é tão "tautológico", por assim dizer, que é apenas possível dizer que o começo das obras de Jac coincide com o momento em que ela começa a expor seus trabalhos. Não há um antes, uma origem que possa ser deduzida da utilização, por parte da artista, de seus materiais; não há período de formação possível em uma autobiografia que se deixe narrar pelo encontro da artista com os materiais de que se utiliza quando esse encontro não é descoberta, não é processo, não é experiência. Ele é, afinal, o contrário disso tudo – é massivo, imediato e irrecorrível. O trabalho de Jac Leirner começa no tempo presente, no momento mesmo em que a dinâmica de circulação dos materiais que compõem suas obras o atravessa.

Se se puder dizer que o acúmulo que a artista reteve do dinheiro enquanto ele se ia escasseando nas transações financeiras de meados para o final da década de 1980 não deixa de ser parte integrante da dinâmica de circulação dessas cédulas, então, pode-se suspeitar que seja a existência das cédulas de cem cruzeiros o que determina a extensão da série de trabalhos com elas realizadas; e também que o tempo dentro do qual esta série é produzida é um tempo muito mais ligado aos procedimentos objetivos por meio dos quais Jac articula as cédulas em trabalhos específicos, do que um tempo reflexivo de lida da artista com os materiais do trabalho. Sua obra não opera por momentos, épocas ou fases determinadas, com suas características discerníveis e distintas de outras fases ou outras épocas, com idas e vindas; ela se desvenda, antes, decisivamente condicionada a uma espécie absoluta de tempo presente – uma dimensão abstraída das coisas, sua circulação mesma, sua repetição, autorreprodução, ou, enfim, sua seriação. A seriação não pode ser, por isso mesmo, um procedimento do trabalho de Jac Leirner, uma vez que se exibe, antes, como o próprio material desse trabalho.

celeuma número 1 | volume 1 | maio 2013 | dossiê

Pulmão é crucial para se pensar os limites da noção de série que marca o trabalho de Jac. Ela é a única das séries da artista que possuía de saída a marca de seu encerramento. Mas, isso ocorria não porque ela enfeixasse um grupo de interesses que se demonstrasse coeso em si mesmo, identificável em oposição a outros momentos da carreira da artista. Antes, o que justifica que *Pulmão* possuísse uma duração determinada (a série foi produzida entre 1985 e 1987) é o fato de que a artista acumulou separadamente os componentes do número exato de pacotes de cigarros que consumiu ao longo de três anos, começando a fazê-lo em um momento qualquer, e interrompendo o ciclo no momento exato em que parava de fumar – momento em que surgem os trabalhos. Trata-se de uma série que, não mais do que as demais, mas talvez com maior evidência, coloca-se paralelamente à história pessoal da artista. Mas o que parece importante observar é que a capacidade do trabalho em narrar essa história pessoal revela um aspecto autobiográfico de Jac que é marcado por uma espécie de "passividade". O que chama a atenção é o lugar esvaziado que o caráter biográfico ou autobiográfico ocupa na obra de Jac; esses materiais contam dos lugares por onde a artista passou, mas são materiais tão marcados por seu caráter seriado, de produção em série, que restam nessas obras afirmando um encanto da artista por eles que não pode ser outro que o daquele encontro massivo – o do encontro com sua *quantidade*. De modo que, mesmo quando Jac desmantela em partes aqueles pacotes de cigarro e rearranja essas partes em peças cujo processo de formalização é marcante, eles ainda assim resistem nas obras, eles ainda assim perpetuam sua reverberação enquanto objetos de consumo. Jac faz para sempre os trabalhos, porque os trabalhos partem de um acúmulo das coisas; se a série acaba, é porque aquilo que se acumulava deixou de circular pela artista, encerrando seu ciclo numa dinâmica à qual o trabalho (e, também, a biografia da artista) reconhece não escapar.

O resultado disso é que não há qualquer distância entre o que ocorre fora e o que ocorre dentro dos trabalhos. O dinheiro, mesmo depois de anos tendo sido tirado de circulação, não parece, nas obras de *Os cem*, ter simplesmente perdido seu valor – ele é para sempre dinheiro, jamais convertido em matéria bruta, pacificada.

Aquela materialidade, ou mesmo organicidade, de que se falava há pouco a respeito dos trabalhos "de chão" que compunham a série *Os cem* da artista, se ela se exibe como que "apesar" da cédula, "apesar" da presença do dinheiro, isto não ocorre porque esses trabalhos terão torcido o valor dos objetos até que eles se pudessem entregar à sua plasticidade (ou porque terão restaurado, na forma de objeto de arte, o valor que o dinheiro perdia no mundo), mas porque eles aprenderam, com os objetos de que são feitos, aquilo que é a parte impossível porém constituinte de sua dinâmica de circulação – exatamente o espaço físico

celeuma número 1 | volume 1 | maio 2013 | dossiê

que ela ocupa. Quer dizer: se dos trabalhos emana muitas vezes um peso, uma materialidade marcante, isso não se dá a despeito da leveza, da aceleração e da seriação que marcam a dinâmica de circulação dos materiais de que a artista se utiliza; este peso e esta materialidade possuem um sentido negativo com relação à vontade de abstração desses materiais, mas são o lugar e o meio pelo qual essa abstração se dá – são parte constituinte dela.

O que os trabalhos da artista encontram não são materiais prosaicos, disponíveis à manipulação, esquecidos, à espera de um resgate de sua indiferença; os materiais desses trabalhos são as grandes transações, são as marcas, são os signos de troca, e são objetos tão velozes (e tão por natureza abstratos), que são iguais em todos os lugares do mundo. Sacolas plásticas de lojas, objetos distribuídos em aviões, cartões de visita, adesivos, fitas de embalagem, recibos de compras, maços de cigarro, e, é claro, o dinheiro – tais materiais não precisam ser resgatados pelo trabalho, não se oferecem como carência de plasticidade, e muito menos como detritos, como rescaldos de algo que já foi, que já cumpriu seu papel, agora acumulando-se, aguardando um novo uso que um trabalho de arte possa lhes oferecer; esses materiais só se oferecem como prontos, finais em si mesmos. E por isso é impossível dizer que a artista busque as possibilidades plásticas da lida com eles. O que ela flagra nesses materiais, ao contrário, é sua plasticidade já saturada, sua absoluta resolução formal, seu mais correto acabamento, seu caráter de "estado final". O trabalho de Jac Leirner é composição infinita, alinhamento ao infinito desses materiais; e, se esses alinhamentos se deixam encantar pela variação dos objetos que os compõem, se essas composições respondem a um gosto culto, se prezam por uma formalização refinada, essa formalização respeita, em algum sentido, o tempo da circulação dos objetos.

Como ocorre com os guardanapos ou os sacos para enjoo de *Corpus Delicti*, se o aspecto de "leveza" que possuem os objetos recolhidos durante horas de voo deve-se ao fato de que sejam organizados em estruturas lineares que atravessam de ponta a ponta salas inteiras de exposição, dependuradas no alto, essa "leveza" se deve também aos fatos tanto de que a artista reconhece que o lugar ao qual pertencem são essas espécies de "linhas aéreas", quanto ao fato de que esses objetos, em seu *design*, na escolha dos materiais e das cores de que serão feitos, no desenho vetorial dos logotipos com os quais serão estampados, eles mesmos chegam ao trabalho repletos, saturados de sua própria vontade de volatilização.

Do mesmo modo, Jac Leirner decompõe os pacotes de cigarro em tantas quantas são as partes de que eles são feitos, e reúne as unidades iguais dessas partes encaixando-as umas sobre as outras de acordo com os vincos de fábrica que elas já possuem; as formas ou formalizações que resultam nos trabalhos que em conjunto compõe a série *Pulmão*, por mais elegantes, inteligentes ou sofisticadas que sejam,

celeuma número 1 | volume 1 | maio 2013 | dossiê

estão já de algum modo previstas, contidas nos objetos que deram origem a elas. Assim como, quando separa recibos e notas fiscais de compras de acordo com o local ou o tipo de estabelecimento de onde provêm e os enrola uns sobre os outros, o trabalho *Economia* (de 2003) se encarrega de acumulá-los na forma mesma das várias boninas de onde provêm quando são impressos – de resto, essas bobinas prometem esperar mais e mais outros comprovantes que o tempo do consumo certamente ainda fornecerá. E, claro, se a artista enfileira em bloco milhares e milhares de cédulas, ela o faz repetindo a forma mesma com que o dinheiro é transportado, apreendido, guardado, acumulado, enfim – a artista não se pretende alguém que dá uma vida nova, uma existência nova ao dinheiro; ela é também quem o acumula[3].

No mesmo momento em que produzia as primeiras obras da série Os cem, com o dinheiro brasileiro que estava perdendo o seu valor, em uma exposição que realizava nos Estados Unidos[4], a artista também adicionava à série uma obra feita exclusivamente com o estabilizado dólar americano[5]. Para tanto, ela fazia um empréstimo de 30.000 notas de 1 dólar e, à diferença dos trabalhos com os cem cruzeiros, não os perfurava, mas os expunha no chão, acumulados dentro de uma caixa fechada de acrílico. Ao final da exposição, o dinheiro emprestado era devolvido ao banco. Os trabalhos de Jac não contrariam, na esfera da arte, o que os seus objetos são na esfera da vida.

Os cartões de visita que compõem a série *Foi um prazer*, ou *Nice to meet you*[6], são separados pela artista de acordo com os fatos visuais que carregam. A artista cria alinhamentos com cartões que possuem um efeito visual comum – há o trabalho *Foi um prazer (negritos)*, que articula cartões que possuem palavras ou letras em negrito, o *Foi um prazer (geométrico)*, em que aparecem formas geométricas impressas nos cartões, o *Foi um prazer (linhas verticais*), e assim por diante. Algo semelhante ao que ocorre com as sacolas da série *Nomes* – em que um trabalho é composto, de repente, apenas por sacolas transparentes, e, outro, por sacolas de determinado tipo de estabelecimento –; ou com parte dos trabalhos que a artista fez com dinheiro, separando, em obras distintas, notas em que havia inscrições pornográficas, aqui, desenhos infantilizados, ali, intervenções a travestir a "cara" das figuras impressas, em outra parte.

3. Jac Leirner afirmava, em uma conversa, que seu trabalho não fala de economia, mas que ele é economia.

4. Tratava-se de *Viewpoints*, individual realizada no Walker Art Center, em Mineápolis, entre 1991 e 1992.

5. A obra chamava-se *Fase azul*, ou *Blue phase*, e era composta por 30.000 cédulas de 1 dólar, que a artista apresentava dentro de uma caixa de acrílico.

6. Talvez fosse o caso de se pensar até que ponto, para a obra de Jac Leirner, a versão em inglês dos trabalhos seria somente uma questão de tradução. Mais adiante neste texto, buscar-se-á argumentar que uma espécie de "internacionalismo" é parte constituinte do trabalho da artista.

celeuma número 1 | volume 1 | maio 2013 | dossiê

É de arte que esses trabalhos tratam – de cores, formas, formalizações, acontecimentos visuais, estampas, gestos, rabiscos –; todavia, não é esse o modo pelo qual os trabalhos procedem. Tudo o que há de arte, de artístico, nessas obras, de comentário ou citação a respeito de outros artistas ou outros momentos da história da arte, é depositado nelas via os objetos que as compõem (talvez resida aí mesmo um dos maiores interesses dessa obra para se pensar as condições da produção do trabalho de arte nas últimas três ou quatro décadas; afinal, se essa obra revisita parte das experiências da modernidade, naquilo que nela ainda reside de uma lida neoconcreta com o informe, de uma transgressão algo duchampiana, de uma seriação minimalista, pensamento compositivo à la Mondrian ou estamparia *pop*[7], ela o faz a partir do ponto de vista de quanto tais experiências modernas da arte penetraram na esfera mais imediata da cultura. Quer dizer: se se puder depreender dessa obra uma revisão, qualquer que seja, da arte do século XX, tal revisão devolverá esse legado como um refluxo – as obras de Jac expirarão a "arte" como tudo aquilo que está pacificado nos objetos de que se valem; elas verão "arte" em tudo aquilo que é consumo, abstração, valor, descarte. Ou, talvez, suspeitarão que, para que esses objetos pudessem sobreviver em uma esfera abstraída, eles teriam precisado fazer, de sua parte material imprescindível, um tal "estado de arte" que fosse capaz de elidir seu lastro – o pacote vazio de Marlboro, afinal, as sacolas de museu, ou mesmo a própria cédula, são "indescartáveis", porque são convertidos de resto ou sobra à parte do valor daquilo que carregam; e aí é que eles se diferenciam enormemente de um qualquer objeto de que a artista pudesse lançar mão. Tais objetos não são acumuláveis, colecionáveis, porque eles não morrem na dinâmica de sua circulação, para, então, reaparecerem transtornados em arte; eles transtornaram, já, a arte em si mesmos, e, assim, seu valor segue agregado, intacto nos trabalhos da artista – senão potencializado por eles).

Buscar um traço biográfico qualquer que justifique os procedimentos empregados nas obras da artista revela-se, por isso mesmo, tão vago quanto a tentativa de identificar, na acumulação, na seriação e na repetição dos próprios objetos dessas obras, um comportamento compulsivo. Se a biografia da artista conta que ela acumulou, separou e ordenou ao longo de décadas centenas de unidades dos

7. Não é nada difícil identificar, na obra de Jac, uma centena de procedimentos formais que evoquem diretamente obras bastante conhecidas do século XX. Há uma semelhança imediata, por exemplo, entre parte dos trabalhos que compõem a série *Pulmão* com as *Droguinhas*, de Mira Schendel; do mesmo modo, a artista reúne, em *Os cem*, uma série de cédulas em que se pode ver uma iniciativa duchampiana de colocar bigodes na Cecília Meireles da nota de Cem Cruzados Novos. O acúmulo de unidades repetidas dos mesmos materiais e a não rara disposição deles em fileiras ou alinhamentos repete algo das obras minimalistas. As marcas e logotipos dos maços de Marlboro e dos objetos de companhias aéreas sem dúvida soam imediatamente *pop*; e o trabalho *Hip Hop*, de Jac, em que ela dispõe, em linha, na parede, centenas de pedaços de fitas adesivas de todas as cores, tamanhos e materiais, diz respeito a Mondrian.

celeuma número 1 | volume 1 | maio 2013 | dossiê

objetos que comporiam seus trabalhos, isto não quer dizer que ela os tivesse colecionado, que tivesse construído, com eles, um universo que pudesse habitar; ou, menos ainda, que ela tivesse descoberto, neles, um algo que lhes garantisse posteridade. Não há coleção, colecionismo possível para essa obra, porque não há a "pós-vida" desses objetos, que continuam valendo, estejam eles dentro ou fora dos trabalhos. Bem como não há qualquer empenho de catalogação da vida contemporânea, porque, se é verdade que pouca coisa que circula na atualidade não se poderia candidatar a material para o trabalho de Jac Leirner, é verdade também que esse trabalho se vale apenas daquilo que por uma mera contingência chamou a atenção da artista em algum momento de sua trajetória – não há qualquer totalidade, qualquer integridade nessa narrativa vagamente pessoal[8].

Quando Jac repete a forma de *Os cem* em seu primeiro *Fantasma*, o que exatamente não há é a cédula. Não parece inexato dizer que esse *Fantasma* derive ele mesmo do próprio processo de desvalorização do dinheiro brasileiro; àquela altura de começo dos anos 1990, as cédulas em branco que nele se acumulavam, quem sabe, acabavam valendo tanto quanto ou até mais do que o dinheiro em si mesmo que se acumulava no trabalho que deu origem a ele. "Fantasma", então, designando a coisa que sobrou após a falência das cédulas, após a perda de seu valor – o trabalho assumiria, desse ponto de vista, a forma de uma sobrevida dos objetos de que é composto. Ou, em outros termos, deixar-se-ia ver como *falta*, como a existência negativa daquilo que morre; e, nesse sentido, aquele segundo *Fantasma*, sem tamanho, bem poderia ser o que sobrou após a decretação daquela falência, a propagação infinita da *carência*.

Sem dúvida, o trabalho de Jac Leirner é testemunha da situação econômica do país nas duas últimas décadas do século, a se reparar em um trabalho da série *Pulmão* que compila os selos dos maços de cigarro na forma de um quadro. Alinhados em colunas, os selos são organizados em ordem cronológica e, como possuem neles estampados os preços do cigarro, ostentam a inflação contínua do valor do produto ao longo do tempo em que a artista reteve suas embalagens; o trabalho, de 1987, é chamado *Pulmão* (*economia inflacionária*). Tudo leva a crer que a obra de Jac lide, então, com a fantasmagoria do processo econômico do país.

Entretanto – e isto é que é a radicalidade dessa obra ao se situar no centro mesmo da economia –, aqueles *Fantasmas* são muito mais a forma positiva do dinheiro. Se os papéis em branco que ocupam o lugar das cédulas de *Os cem* guardam uma memória daqueles objetos, na forma de notas metaforicamente apagadas, eles por outro lado são a circulação do dinheiro em uma forma muito mais depurada, em

8. O que não quer dizer que não exista um aspecto trágico no caráter autobiográfico dessa obra, que mereceria ser melhor examinado.

celeuma número 1 | volume 1 | maio 2013 | dossiê

uma forma, enfim, capaz de realizar o processo de abstração de que depende o dinheiro para existir numa dinâmica das grandes transações. O *Fantasma* que se desdobra infinitamente pelas salas da exposição, subindo escadas e atravessando salas como que sem atrito algum, ele conquistou, já, num plano formal mesmo, uma autoconfiança e uma capacidade de autorreprodução que não deixam espaço algum para que possa ser visto como qualquer sintoma daquela *falta*. Ele é, ao contrário, puro preenchimento – e, nesse sentido, ele não é aquele "fantasma" melancólico, ressentido do "corpo" que perdera, mas uma propagação alucinada que, porque é a repetição de um vazio (ele é branco, sem sujeira, sem marcas), não reconhece impedimento e, assim, pode ocupar qualquer lugar. Sua forma é, portanto, não a forma do dinheiro, mas a *quantidade* e a *seriação* mesmas. Por isso é que esse trabalho pode aparecer em Cruzeiros, em Dólares ou em cédulas em branco. Ou, mais ainda, é por isso que a obra de Jac Leirner, muito embora arraste consigo os problemas da economia do país, é internacionalizada por natureza; e, aqui, a internacionalização não aparece com o sinal positivo do ingresso da arte (ou da economia, ou da artista) brasileira numa dinâmica internacional por conta de um quem sabe realizado processo de modernização, ou, ainda, por conta do reconhecimento do mérito da contribuição local para um debate mundial. O internacionalismo da obra de Jac tem a marca realista do nivelamento de uma cultura que é igual em toda parte do mundo – o dinheiro, a marca, a loja, o aeroporto, o cartão de visitas.

Nice to meet you alinhará cartões de visita até quando houver cartões a serem alinhados, assim como ocorrerá com as sacolas da série *Nomes*, com os objetos recolhidos em aviões de *Corpus Delicti* ou com o dinheiro da série *Os cem*. Essa continuidade das séries depois mesmo de um impacto das primeiras peças revela por si só algo de "cadavérico" no trabalho da artista, e a esse aspecto dos trabalhos se equaciona uma sobrevida na forma de fantasmas. Todavia, o que parece estar em jogo para essa obra não é a morte dos objetos que ela relaciona, mas exatamente sua perenidade, a identificação desses objetos com eles mesmos. Os *Fantasmas* da artista são não episódios mais ou menos demarcados dessa obra, mas uma faceta de toda sua produção.

CARLOS EDUARDO RICCIOPPO é mestre em História, Crítica e Teoria da Arte pelo Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo e faz doutorado sobre a obra de Jac Leirner na mesma instituição. Publicou artigos sobre artistas modernos e contemporâneos e realizou as exposições "Leonilson - desenhos", no Centro Universitário Maria Antonia, em 2008, e "Fim da primeira parte", de João Loureiro, em 2011, na Galeria Vermelho. Em 2010, foi contemplado com a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais.