

PARQUE IBIRAPUERA
Pavilhão Bienal 3º andar São Paulo
telefone 573.5255
visitação terça a domingo, 12 às 18 horas

FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO
Museu de Arte Contemporânea
Diretora: Ana Mae Barbosa
Divisão de exposições temporárias
Diretor: Agnaldo Arice Caldas Farias
Exposições temporárias: Maria Izabel M. R. B. Ribeiro
Secretaria: Elaine Cristina Costa Almeida Flores

Idealização e Curadoria: Lisette Lagnado
Projeto Gráfico: Camila Fix Korbivcher
Tradução: Alberto Dwek
Revisão: Vera Filinto
Desenho Espaço Expositivo: Camila Fix Korbivcher
Desenhista: Sandra Lia Gianesi
Estagiários: Beatriz O. Vasconcellos, Elaine Rodrigues,
Ricardo Pessoa.
Produção: Ricardo Rezende
Montagem: João C. da Fonseca, Marcelo R. das Neves,
Nelson Messias Junior, Robson de Souza Barbosa.

AGRADECIMENTOS
Agnaldo Farias, Alberto Dwek, Ana Mae Barbosa,
Camila Fix Korbivcher, Eduardo Brandão,
Isabella Arcuschin, Luciana Brito, Marcantonio Vilaça,
Maria Inês Sodré Cardoso, Marina Saleme,
Regina Silveira, Rômulo Fialdini.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / 09 de Setembro - 31 de outubro 1993

A PRESENÇA DO READYMADE - 80 ANOS



Rômulo Fialdini

PENSAMENTOS READY MADE

Ana Mae Barbosa

"Take an object. Do something to it. Do something else to it". Jasper Johns

Museus são o abrigo prototípico do conceito de ready-made.

Ao tirar os objetos de seu contexto e recontextualizá-los no espaço do museu os museólogos e curadores transformam seu significado e mesmo sua aparência.

O discurso do Museu conduz seus objetos à condição de ready-made.

Quanto ao Museu de Arte, ele é a pia batismal do ready-made.

O deslocamento do objeto de sua função cotidiana e sua entronização no museu, lugar de arte, confere a ele valor de arte.

A maior ou menor complexidade e a elaboração transformática do sistema de significação é o termômetro avaliativo da qualidade da obra. Para o original pensador de Chicago, Samuel Messick, surpresa, satisfação, sabor e estimulação são os parâmetros avaliativos do ready-made.

O julgamento destas qualidades será feito pelo público. Ao público se dirigia Marcel Duchamp quando ampliando seu conceito de ready-made propunha aqueles que o ouviram em New York a visualização do prédio da Woolworth como o maior ready-made da cidade e as vitrines da livraria Gotham como museu ready-made. Numa exposição de ready-made mais do que em qualquer outra os objetos falam e falam línguas estrangeiras em relação a sua língua original assim como os artistas falam através dos objetos, colonizando-os e/ou libertando-os de seu limitado universo semântico. Parafraseando Arnheim podemos dizer que ready-mades são objetos transicionais dos artistas "par excellence".

READYMADE THOUGHTS

"Take an object. Do something to it. Do something else to it". Jasper Johns

Museums are the prototypical shelter of the ready-made concept.

As they take the objects out of their contexts and reset them in the context of the museum space, museum directors and curators transform their meaning and even their appearance.

The museum discourse leads its objects to the ready-made condition.

As to the art museum, it is the ready-made baptismal font.

The displacement of the object's daily function and its entronement in the museum, a place of art, confers upon it a value of art.

The greater or lesser complexity and the transformative elaboration of the system of meaning is the evaluating thermometer of the work's quality. To Chicago's original thinker Samuel Messick, surprise, satisfaction, taste and stimulation are the evaluating parameters of ready-made.

The judgment of those qualities will be made by the public. Marcel Duchamp addressed the public when, as he amplified his concept of ready-made, he proposed to those who listened to him in New York the visualization of the Woolworth building as the greatest ready-made in town and the showcase of the Gotham bookstore as a ready-made museum. In a ready-made exhibition more than in any other the objects speak and speak foreign languages as well as the artists speak through the objects, colonizing them and/or freeing them from their limited semantic universe.

Paraphrasing Arnheim we may say that Readymades are the artists' transitional objects "par excellence".

A PRESENÇA DO READYMADE, 80 ANOS

Lisette Lagnado

Em 1913, as balizas da arte estremecem. Marcel Duchamp (1887-1968) usa uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho, criando uma nova categoria de objetos, o ready-made. A seguir, apresenta a obra "Fonte", um desconcertante urinol que escandaliza o meio artístico e desde então a história da arte passa a reproduzir esse gesto. Nesse percurso de oitenta anos, objetos investidos de arte proliferaram. Como caracterizar os fundamentos da atividade póstuma duchampiana?

De natureza dadaísta, o ready-made se impõe para discutir o lugar da arte, abole a dimensão estética e procura introduzir um objeto neutro numa zona até então pouco explorada, a dimensão da reflexão do espectador. No final dos anos 50 e início de 60, o ready-made é assimilado pela pop art e passa a ser confundido com sensualidade e glamour. Quando, nos anos 70, artistas conceituais substituem a noção de "pintura-pintura" uma "pintura de idéias", a chave duchampiana ganha uma nova inflexão. Mais tarde, a crescente warholização da arte, culminando na "síndrome Jeff Koons", traz para a contemporaneidade o culto do "ato artístico" (conceito primordial para Duchamp, colocado em oposição ao "fazedor" de obras), que, por um desvio quase perverso, vem desembocar no culto à personalidade.

Nas experiências dadaístas, cubistas, futuristas, pop e conceituais, a crise do objeto no sistema de consumo (seus excessos, a obsolescência programada, o design etc.) se torna um problema para a massa cultural. O ready-made de Duchamp ergue o objeto ao estatuto de nome próprio e o resultado é um deslocamento de significado que produz uma outra identidade - em última instância uma consciência crítica do objeto.

BARRÃO

CILDO MEIRELES

EDGARD DE SOUZA

GUTO LACAZ

JAC LEIRNER

LEDA CATUNDA

LYGIA PAPE

LIA MENNA BARRETO

MARCOS CHAVES

NELSON LEIRNER

NINA MORAES

REGINA SILVEIRA

ROBERTA FORTUNATO

ROSANGELA RENNO

VALESKA SOARES

WALTERCIO CALDAS

THE PRESENCE OF READYMADE, 80 YEARS
In 1913, the art stakes quiver. Marcel Duchamp (1887-1968) uses a bicycle wheel mounted on a little stool creating a new object category, the ready-made. Afterwards, he presents "Fountain", a disconcerting urinal that scandalizes the art scene, and since then art history has been reproducing that gesture. In this eighty-year path, art invested objects have proliferated. How to characterize the foundations of Duchampian posthumous activity?

Dadaistic in nature, ready-made prevails in the discussion of the art place, abolishes the aesthetical dimension and tries to introduce a neutral object in a zone as yet unexplored, the dimension of the spectator's reflection. At the end of the 50's and beginning of the 60's ready-made is assimilated by pop art and gets to be mistaken with sensuality and glamour. When in the 70's conceptual artists substitute a "painting of ideas" for the notion of "painting painting", the duchampian key gains a new inflection. Later, a growing warholization of art which culminated in the "Jeff Koons syndrome" brings to contemporaneity the cult of the "artistic act" (a primordial concept to Duchamp, as opposed to the "maker" of works) which by an almost perverted deviation leads to the personality cult.

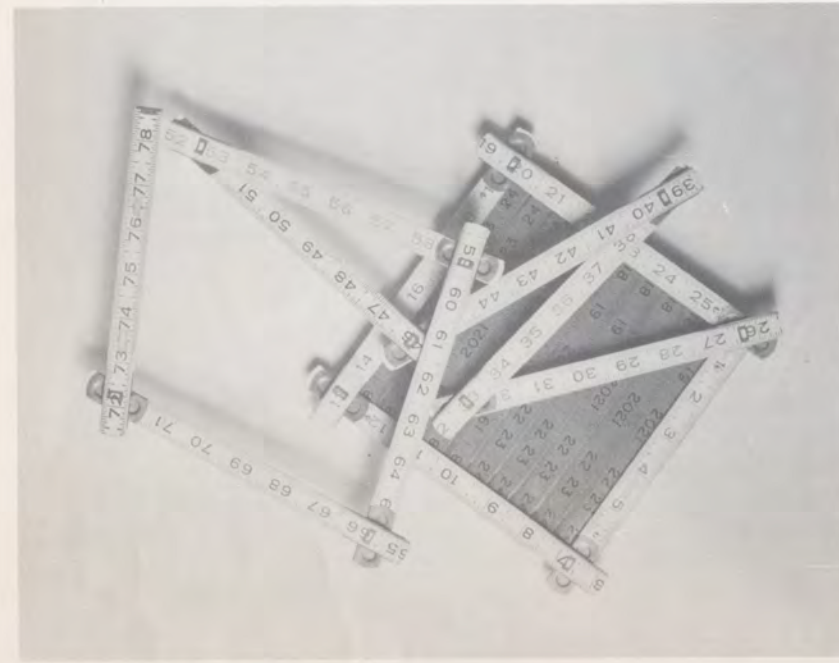
In dadaistic, cubistic, futuristic, pop and conceptual experiences the object's crisis in the consumption system (its excesses, its programmed obsolescence, its design and so on) becomes a problem to the cultural mass. Duchamp's ready-made raises the object to the statute of proper name, and the result is a displacement of meaning which produces another identity - ultimately a critical awareness of the object.



Eduardo Brandão

"Grande mestre e grande vigarista", disse Nelson Leirner a respeito de Duchamp - uma expressão que, de certa forma, ilustra as críticas com que Leirner vem fulminando o mercado nos últimos 25 anos. Com tom de deboche, a teatralidade impregna suas atitudes: quando enviou um porco empalhado num engradado para a Bienal de Brasília de 67; quando, uma vez a obra aceita, exigiu do júri explicações por escrito; quando inaugurou a era dos happenings em São Paulo distribuindo suas obras ao público durante a cerimônia de encerramento da Rex Gallery que culminou com a chegada da polícia; quando produziu 50 cópias de "quadros a preço de custo" com zíperes que o público abria dessacralizando qualquer homenagem a Fontana; quando idealizou e apresentou a trilogia *O Grande Combate, O Grande Desfile e O Grande Enterro* em que desfilavam 700 peças constituídas de personagens mitológicos (Pato Donald, Snoopy, Padre Cícero, Lampião, Lagartixas, Sapos etc.). Leirner comparece como um "Caravaggio da instalação": o caráter teatral, a disposição das figuras, seu valor plástico, a iluminação - tudo concorre para defini-lo como grande encenador.

"A great master and a great con man", Nelson Leirner said about Duchamp - a phrase that somehow illustrates the criticisms with which Leirner has been fulminating the marketplace in the last 25 years. In a derisive tone, theatricalness impregnates his attitudes: when he sent a stuffed pig in a cage to the 1967 Brasilia Biennial; when, after the work was accepted, he demanded a written explanation from the jury; when he inaugurated the happenings era in Sao Paulo by distributing his works to the public during the closing ceremony of the Rex Gallery, which culminated in the arrival of the police; when he produced fifty copies of "cost-priced paintings" with zippers opened by the public, thus desecrating any homage to Fontana; when he idealized and presented the "Great Combat-Great March-Great Funeral" trilogy in which marched seven hundred pieces made of mythological characters (Donald Duck, Snoopy, Father Cicero, Lampião, Lizards, Frogs and so on). Leirner appears as an "installation Caravaggio": his theatrical character, the disposal of his figures, their plastic value, the lighting - everything concurs to define him as a great showman.



Rômulo Fialdini

Meta-ironia é também o procedimento de Guto Lacaz, seja através de referências primárias (objetos anódinos), seja com referências artísticas (em que ele processa obras alheias). Em Lacaz, o objeto funciona como meta-readymade, uma sofisticação da farsa e da paródia. O trabalho de Lacaz, principalmente em cenas performáticas, envereda ainda pela construção de máquinas totalmente libertas da culpa: "A máquina é algo que possibilita uma série de analogias e metáforas. A máquina serve como um instrumento de esclarecimento que não é incompatível com a sensibilidade artística. À luz da máquina Duchamp esclarece o movimento, na linguagem da máquina trata do erotismo". O humor é a outra face das máquinas absurdas ou cômicas (como vemos em Tinguely). Roberta Fortunato cultiva o gosto pelo movimento e seus bonecos resgatam a alma mecanicizada do homem. As réplicas se fundam sobre o erotismo - campo minado onde se articulam gesticulações grotescas e hilárias.

Meta-irony is also Guto Lacaz's procedure, whether through primary references (anodyne objects), whether through artistic references (in which he processes the works of others). Here, the object functions as meta-readymade, a sophistication of farce and parody. Lacaz's work, mainly in performance scenes, treads moreover through the construction of machines totally freed from guilt: "The machine is something that allows a series of analogies and metaphors. The machine serves as an instrument of clarification that is not incompatible with artistic sensitivity. In the light of the machine Duchamp clarifies the movement, in the language of the machine he deals with eroticism".² Humour is the other face of the absurd or comical machines (as we see in Tinguely). Roberto Fortunato cultivates the taste for the movement and her dolls redeem the mechanized soul of man. Replies are based on eroticism - the mined field where grotesque and hilarious gesticulations are articulated.

FURTOS E APROPRIAÇÕES

THEFTS AND APPROPRIATIONS

Presença do readymade no seu aspecto mais puro constitui a instalação *In absentia* apresentada por Regina Silveira na Bienal Internacional de São Paulo de 1983, baseada em duas imagens furtadas precisamente do universo duchampiano: a roda de bicicleta e o porta-garrafas. As pesquisas de sombras projetadas e deformadas de Silveira (pentas, louça, mobiliário, auditório etc.) são idéias tributárias de um interesse analítico em busca do objeto neutro, daquilo que Duchamp chamaria de *beleza da indiferença*. "A forma projeta sentido, é um aparelho de significar. Ora, as significações da pintura "retiniana" são insignificantes: impressões, sensações, secreções, ejaculações. O ready-made coloca ante esta insignificância a sua neutralidade, sua não-significação. Por tal razão não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante".¹

Readymade presence in its purest aspect constitutes the *In absentia* installation presented by Regina Silveira in Sao Paulo's 1983 International Biennial, based on two images stolen precisely from the Duchampian universe: the bicycle wheel and the bottle-rack. Silveira's research of projected and deformed shadows (combs, dishes, furniture, auditorium and so on) are ideas which owe to an analytical interest looking for the neutral object, of what Duchamp would call the *beauty of indifference*. "The form projects meaning, it is a meaning device. Now the meanings of "retinal" painting are insignificant. Impressions, sensations, secretions, ejaculations. Readymade places before that insignificance its neutrality, its non-meaning. For that reason, it must not be a beautiful, repulsive or even interesting object".¹

No caso de Jac Leirner, o ponto de partida é um gesto infantil (dadá, no seu sentido primeiro) que consiste em apropriar-se, acumular, desmontar. Dinheiro, maços de cigarros, sacolas de compra ou cinzeiros, extirpados de sua função original, de uma previsibilidade, de seu imaginário psicossocial, operam um trauma no contexto do qual são retirados. Jac restitui a dimensão afetiva do objeto fumando os cigarros e fazendo do avião um ateliê de trabalho. Diante da ironia e da felicidade histérica, diante da abundância de um mundo consumista, seu procedimento é interpor uma multiplicidade ao objeto e, dessa transformação formal, criar uma escultura-crítica.

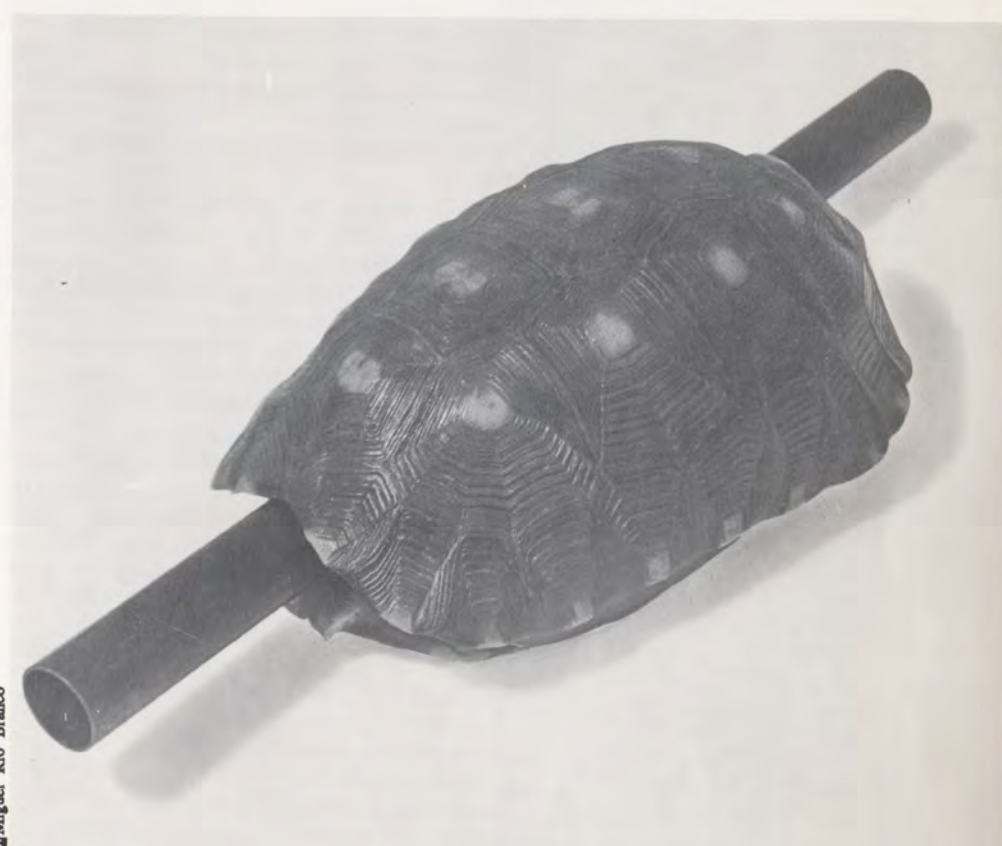
In Jac Leirner's case, the starting point is the childish gesture (dada in its first meaning) that consists in appropriating, accumulating, disassembling. Money, packs of cigarettes, shopping bags or ashtrays, extirpated from their original function, their foreseeability, their psycho-social imagery, operate a trauma in the context from which they are taken. Jac restitutes the affective dimension of the objects by smoking the cigarettes and making a workshop out of the plane. Facing irony and hysterical happiness, facing the abundance of a purchasing world, she proceeds by interposing multiplicity to the objects and by creating a critique-sculpture out of that formal transformation.

Ao pintar sobre toalhas, capachos ou cobertores, Leda Catunda levanta um problema essencialmente pictórico. A obra *Ronda Noturna* (1988) traz, contudo, um gesto que remete à anti-obra de Duchamp quando este colocou bigodes na *Gioconda* ("L.H.O.O.Q.", 1919), desprezando o virtuosismo da mão e do pincel que marcou a cultura da Renascença. Partindo de um quebra-cabeça imitando uma pintura famosa de Rembrandt, Catunda não hesita em retocar a cena original.

As she paints on towels, mats or blankets, Leda Catunda raises an essentially pictorial problem. Her *Ronda Noturna* (1988) brings, however, a gesture which refers to Duchamp's entire work when he put moustaches on the *Gioconda* ("L.H.O.O.Q.", 1919), disregarding the virtuosity of hand and brush that marked the culture of Renaissance. Starting from a puzzle that imitates a famous painting by Rembrandt, Catunda does not hesitate to retouch the original scene.



Eduardo Ortega



Miguel Rio Branco

DESTRUIR A LOGICA RACIONAL

Há uma ironia que provém do desejo de trazer problemas científicos para a arte. Lacaz se debruça sobre as "coincidências industriais" e as projeções de Regina Silveira dependem de uma perspectiva matemática, de cálculos exatos e precisos. "Sentir", contudo, não é científico. Cildo Meireles usa trenas para mergulhar na questão das "medições". O que está sendo medido senão a crise da arte, suas formas esparsas no espaço? Aqui, o trauma repercute como um gongo dentro do sistema artístico. Nem se sabe direito o que é um metro, quanto mais o que é arte hoje. Quando Duchamp criou *Three Standard Needle Weavings* (1913), procurou dar ao metro uma nova possibilidade através do acaso. Capturar o não-perceptível, destruir uma lógica racional objetiva, criar aporias, eis o que há de duchampiano no gesto de Meireles.

No final dos anos 60 e na década de 70, Waltercio Caldas elaborou máquinas filosóficas. *Condutores de Percepção* (1969), *Garrafas com Rolha* (1975) e *Convite ao Raciocínio* (1978) traduzem pensamentos imprevisíveis, um anti-sentido, espécie de *trompe-l'oeil* mais que de *trompe-l'idée*. As relações são antes abstratas e simbólicas que de ordem retiniana. Dessa opção conceitual, o artista provoca uma atitude reflexiva. Sua obra aproxima-se de uma tarefa nominalista, problematizando a designação dos objetos. O ready-made aqui não é um simples achado: traz um sentido de produção construído.

DESTROYING RATIONAL LOGIC

There is an irony that comes from the wish to bring scientific problems to art. Lacaz sets his mind on the "industrial coincidences" and Regina Silveira's projections depend on a mathematical perspective, on exact and precise calculations. "To feel", however, is not scientific. Cildo Meireles uses rulers to immerse himself in the question of "measurements". What is being measured but the art crisis, its forms widespread in space? Here, trauma echoes as a gong inside the artistic system. No one really knows what a meter is, let alone what art is today. When Duchamp created his *Three Standard Needle Weavings* (1913), he tried to give the meter a new possibility through chance. To capture what is not perceivable, to destroy an objective rational logic, to create embarrassment, that is what Meireles's Duchampian gesture is.

In the late 60's and in the 70's, Waltercio Caldas created philosophical machines. *Condutores de Percepção* (1969), *Garrafas Com Rolha* (1975) and *Convite ao Raciocínio* (1978) translate unpredictable thoughts, an anti-meaning, a sort of *trompe-l'idée* more than *trompe-l'oeil*. Relationships are abstract and symbolic rather than of a retinal order. From this conceptual option, the artist provokes a reflective attitude. His work approaches nominalistic task, posing the problem of object designation. The ready-made here is not a mere finding: it bears a built-in sense of production.



Ribeiro Fortunato



Rômulo Fiadini



Keiju Kobayashi



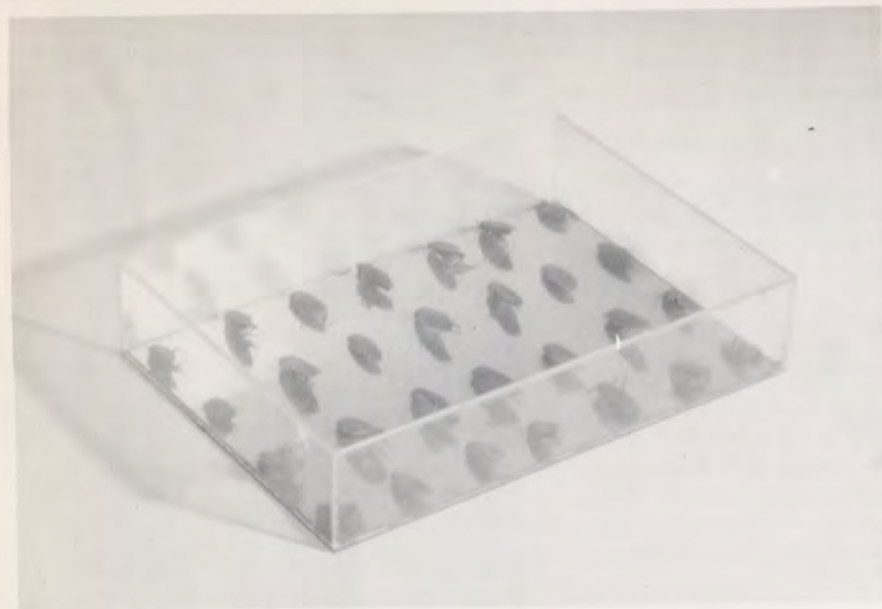
Eduardo Brandão



Rosângela Rennó



Rômulo Fiadini



Paula Pape

CAIXAS

Nina Moraes recupera a experiência da "caixa" onde aprisiona substâncias inicialmente díspares, ao mero alcance ocasional da mão. O resultado retrata um estado, afinidades que se estabelecem mediante uma convivência forçada (*Conservas*). No entanto, escapa à direção duchampiana por cultivar um sentido quase fetichista, sentimental e romântico que sucumbe diante da exigência do neutro. Caixas de outra natureza são as caixas de baratas, formigas e cabelos de Lygia Pape, em princípio críticas aos museus que se tornaram sarcófagos. Por outro lado, seu aspecto poético remete à literatura do enclausuramento de Clarice Lispector que se estende até os limites da repugnância. A fotografia, constante nas manipulações duchampianas, é a base de intervenção de Rosângela Rennó que se ocupa de toda uma produção anônima (resíduos de estúdios populares, retratos desprovidos de personalidade).

Nina Moraes brings the experience of the "box" where she imprisons substances first seen as odd, at the mere occasional reach of her hand. The result portrays a state and affinities that are established through forced coexistence (*Conservas*). She escapes however from Duchampian direction by cultivating an almost fetishistic sentimental and romantic sense that yields to the demand of the neutral. Boxes of another nature are Lygia Pape's boxes of cockroaches, ants and hair, a criticism in principle of museums that turned into sarcophagi. From another viewpoint, her poetic aspect refers to the literature of Clarice Lispector's cloistering that extends to the limits of repugnance. Photography, ever present in Duchampian manipulation, is the basis of Rosângela Rennó's intervention as she busies herself with a whole anonymous production (popular studies residues, portraits devoid of personality).

BOXE

READY X MADE

Um fenômeno de desdobramento do ready-made é perceptível nas produções mais recentes: trata-se de negar o objeto para afirmá-lo em seguida. Ocorre então uma fetichização às avessas. As noções de "ready" e de "made" se separam. "Ready" é o material bruto - um furto operado dentro do apocalíptico sistema de difusão de imagens. O "made" é o que esses artistas passam a fabricar. Com sua carga irônica demolidora das "belas artes", a extensão deste gesto, positivista, continua discursando sobre a inutilidade (não apenas da arte, mas agora também dos sistemas de produção). O assunto beira o barroco, esbarra no kitsch.

Lia Menna Barreto trabalha obsessivamente sobre o universo infantil (berços recobertos de pelúcia e bonecas desmanteladas). O gesto de Marcos Chaves, por sua vez, mantém-se na categoria do ready-made puro, quase sem intervenção, estabelecendo uma associação ao nível do desenho do objeto escolhido. Já Edgard de Souza parte de uma presença utilitária (bancos, poltronas, assentos - no vocabulário da escultura, são bases ou até mesmo mesas) para construir objetos *limites*, uma forma que não procura nem a representação nem a domesticação dos objetos.

READY X MADE

A phenomenon of ready-made unfolding is perceivable in later productions: one must negate the object to assert it afterwards. There happens then a reverse fetishization. "Ready" and "made" notions are separated. "Ready" is brute material-a theft performed within the apocalyptic system of image diffusion. "Made" is what those artists then manufacture. With its ironical charge that demolishes the *beaux arts*, the extension of that positivistic gesture keeps discoursing on uselessness (not only of art but now also of production system). The subject borders baroque and is scratched by kitsch.

Lia Menna Barreto works obsessively on the child universe (plush-covered cradles and dismantled dolls). As to Marcos Chaves's gesture, it is kept in the pure ready-made category with almost no intervention, establishing an association at the level of the chosen object's drawings. Edgard de Souza, however, starts from a utilitarian presence (benches, chairs, seats - in the sculpture's vocabulary, they are bases or even tables) so as to build *limit* objects, a form that seeks neither representation nor object domestication. To him, the manual, almost craftsmanly aspect is a fundamental datum of the work although, to Duchamp,



Claudio Freitas



Eduardo Brandão



Lia Menna Barreto



Valeska Soares

Para ele, o aspecto manufaturado, quase artesanal, é um dado fundamental do trabalho embora, para Duchamp, o que fosse realizado com as mãos não poderia nunca constituir um ready-made.

Em Barrão, as sucatas são *high-tech* (televisões, fogões, etc.); aqui, a preocupação não é apenas a crise do objeto, mas a crise do sujeito moderno, dispensado pelos excessos da irracionalidade capitalista, jogado num cenário pós-industrial em processo de decomposição. Nesse sentido, seus objetos propoem novos usos, a fim de substituir o vazio da produção massificada.

A SAGRACÃO DA OBRA

Valeska Soares repotencializa a *Fonte* de Duchamp com sua instalação que leva o mesmo nome. O trabalho consiste em provocar os sentidos (perigosamente anestesiados por uma cultura mediática) através de uma essência de rosas alojada numa espécie de nicho. Para ver o que contém o pequeno recipiente, é preciso primeiro pisar num pequeno tapete vermelho, dessacralizando assim a distância colocada entre a obra e seu fruidor.

De qualquer maneira, a desmontagem da obra deixou de ser um território virgem. Ela prevalece hoje como uma tradição incorporada. Houve, porém, uma ruptura - o apreço pela questão da autoria que desembocou na intervenção sobre o "ready". "A supressão do indivíduo, assim como a manifestação do anonimato e do coletivo"³ são as duas metas que não vingaram. Hoje, o ready-made é uma afirmação que escapa do projeto inicial - a desestetização do mundo. De *boutade*, virou meio.

A armadilha deixada por Duchamp que detonou o fim das vanguardas foi posta abaixo com a transcendência da inutilidade da arte. Deveríamos supor que somente a desintegração do solo que pisamos é capaz de provocar expressões realmente corrosivas? Se for preciso estabelecer uma ligação entre o impasse dos sistemas políticos e os desencantos da arte, o que nos reserva o declínio das ideologias de esquerda?

what was manufactured with the hands could never constitute a ready-made.

With Barrão, scraps are high-tech (TV sets, ovens, and so on); his concern is not only the object crisis but the crisis of the modern subject, dismissed by the excesses of capitalistic irrationality, thrown in a post-industrial scenario in a process of decay. In that sense, his objects propose new uses, so as to replace the void of massified production.

THE CONSECRATION OF THE WORK
Valeska Soares gives new potential to Duchamp's *Fountain* with her installation that bears the same name. The work consists in provoking the senses (dangerously anesthetized by a media culture) through rose essence inside a sort of niche. To see what the small reservoir contains, one must first step on a small red carpet thus desecrating the distance placed between the work and its enjoyer.

Anyway, the disassembling of the work is no longer virgin territory. It prevails today as an incorporated tradition. There has been however a rupture - the appreciation of the author question that led to the intervention on the "ready". "The suppression of the individual, as well as the anonymous and collective manifestation"³ are the two goals that were not reached. Today, ready-made is a statement that escapes from the initial project - the world's de-aesthetization. Instead of a *boutade*, it became a means.

The trap set by Duchamp that triggered the end of the *avant-gardes* was brought down with the transcendence of the uselessness of art. Should we assume that only the disintegration of the ground we walk on is capable of provoking really corrosive expressions? If we must establish a link between the impasse of political systems and the disenchantments of art, what is waiting for us with the decline of leftist ideologies?

OBRAS SELECIONADAS

BARRÃO

■ s/título, 1992
Capô, circulador de ar, cúpula de abajur, barbeador e lâmpada, 130 x 150 x 43 cm
Col. Galeria Camargo Vilaça
■ s/título, 1988
Assemblagem, 160 x 100 x 100 cm
Col. Marcantonio Vilaça

CILDO MEIRELES

■ "Metros I", 1974
Col. Galeria Saramenha
■ "Metros I", 1977-92
Trenas, 21 x 28 cm
Col. Galeria Luisa Strina

EDGARD DE SOUZA

■ s/título, 1990
mármore travertino e bronze
45 x 32 x 32 cm
Col. Luisa Strina
■ s/título, 1991
pele, crina de vaca e espuma sobre madeira
100 x 38 x 50 cm
Col. do artista

GUTO LACAZ

■ "Coincidências Industriais", 1982/93
Técnica mista, 30 x 30 x 100 cm
Col. do artista
■ "Salão Nacional", 1987
Técnica mista, 145 x 38/110 V
Col. Jayme Roviralta
■ "Cheque Mate", 1990
técnica mista, 5 x 40 x 14 cm
■ "Olho Mágico", 1982

JAC LEIRNER

■ "Overleaves", 1991
Notas de dinheiro costuradas
15,4 x 400 cm (cada parte) - medida variável
Col. Ricard Akagawa
■ "Os Cem" (quadro com desenhos infantis), 1987
Col. Adolfo Leimer
■ s/título, da série "Corpus delicti", 1993
corrente metálica, feltro e cobertores de companhias aéreas, 10 x 40 x 900 cm - instalação variável
Col. Camargo Vilaça

LEDA CATUNDA

■ "A Ronda Noturna", 1988
acrílica sobre quebra-cabeça e veludo
125 x 170 cm
Col. Mariângela Bordon

LYGIA PAPE

■ "Caixa de Baratas", 1967
acrílico, espelho, baratas
10 x 30 x 40 cm
Col. Galeria Camargo Vilaça
■ "Das Haus", 1992
Madeira e gesso
Col. Marcio Doctors
■ "Caixa Brasil", 1968
caixa de madeira, feltro vermelho, cabelos
25 x 30 x 6 cm
Col. Galeria Camargo Vilaça

LIA MENNA BARRETO

■ "Ratão", 1993
Pelúcia, espuma, corda e triciclo
250 x 60 x 70 cm
Col. Galeria Camargo Vilaça
■ "Bonecos", 1991
Técnica mista sobre bonecos
tamanho variável (3 unidades)
Col. Marcantonio Vilaça

MARCOS CHAVES

■ "Some Girls Are Bigger Than Others", 1993
Vassoura, 300 cm
Col. do artista
■ "Jaws", 1992
Bolsa de veludo, 20 x 20 cm
Col. do artista
■ S/título, 1992
Sapatos de mulher em camurça
Col. do artista

NELSON LEIRNER

■ "Lua e Deserto", 1959-60
Porteiras, 120 x 120 cm (cada)
Col. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
■ "Xeque e Mate", 1980
Tabuleiro de xadrez e galos, 36 x 36 cm
Col. do artista
■ Da série "Onde está o erro", 1992
Técnica mista, 58 x 48 cm
Col. do artista

NINA MORAES

■ "Espécies", 1992-93
Containers de vidro, líquidos transparentes e prateleira
Col. da artista
■ "Aparência", 1983
Caixa de acrílico contendo objetos transparentes
100 x 25 x 25 cm
Col. da artista
■ "Objeto Direto", 1983
Objetos pintados de branco sobre fundo emoldurado, 45 x 60 cm
Col. da artista
■ "Objeto Direto", 1983
Objetos pintados de preto em caixa de acrílico
30 x 40 cm
Col. da artista

REGINA SILVEIRA

■ "In Absentia (M.D.)", 1983
Instalação
■ Da série "Topo-sombra", 1983-93
Louça pintada, 40 x 30 cm (cada)
Col. Luisa Strina
■ Da série "Topo-sombra", 1983-93
Xícara
Col. Esther Giobbi
■ Da série "Topo-sombra", 1983-93
Prato fundo, prato raso e bandeja
Col. Conrado Malzone

ROBERTA FORTUNATO

■ s/título, 1991-92
Cenário com 8 objetos em caixa de acrílico
Sucata de lata de cerveja, plástico, arame
110 x 27 cm
Col. Casa Triângulo

ROSÂNGELA RENNÓ

■ "Photographic Gun", 1989
Fotografia sobre vinil, 30 cm (diâmetro)
Col. da artista
■ "Pequena ecologia da imagem", 1988
Caixa com 11 fotografias P&B e caixa de música
12 x 30 x 45 cm
Col. da artista
■ "Conchacoustic-acousticoquille", 1989
Vitrola com disco vinil, fotografia e acrílico
15 x 45 x 35 cm
Col. da artista

VALESKA SOARES

■ "Fonte", 1991
Mármore, carpete, essência de rosas
140 150 x 75 cm
Col. Marcantonio Vilaça / Mac Usp
■ "Teaser", 1992
Cabelo, vitela, jóia e porcelana
100 x 150 x 50 cm
Col. Galeria Camargo Vilaça

WALTÉRCIO CALDAS

■ "Matisse (o talco)", 1978
Livro com talco
Col. do artista
■ "Convite ao Raciocínio", 1978
Col. Augusto Livio Malzoni
■ "Aparelho de Arte", 1978
ferro pintado e vidro, 200 x 90 cm
Col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud

Apoio Cultural: ANHEMBI - Turismo e Eventos de São Paulo, Bauducco, Cargill Citrus Ltda, CONDOR Pincéis, Gráfica e Editora IBLA, Klimes Publicidade de São Paulo, Mandarim-Serviços de Buffet e Locação de Material, O Estado de S. Paulo, Perdigoão Agroindustrial S.A., REALIZA - 2291344 Cursos de Segurança e Tiros, Sherwin Williams do Brasil e Painel Jardins.

¹ Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, Col. Elos, Ed. Perspectiva, 1977, p. 24.

² Venâncio Filho, Paulo, *Marcel Duchamp*, Col. Encanto Radical, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1986, p. 23.

³ Ob. cit.

¹ Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*.

² Venâncio Filho, *Marcel Duchamp*.

³ Op. cit.