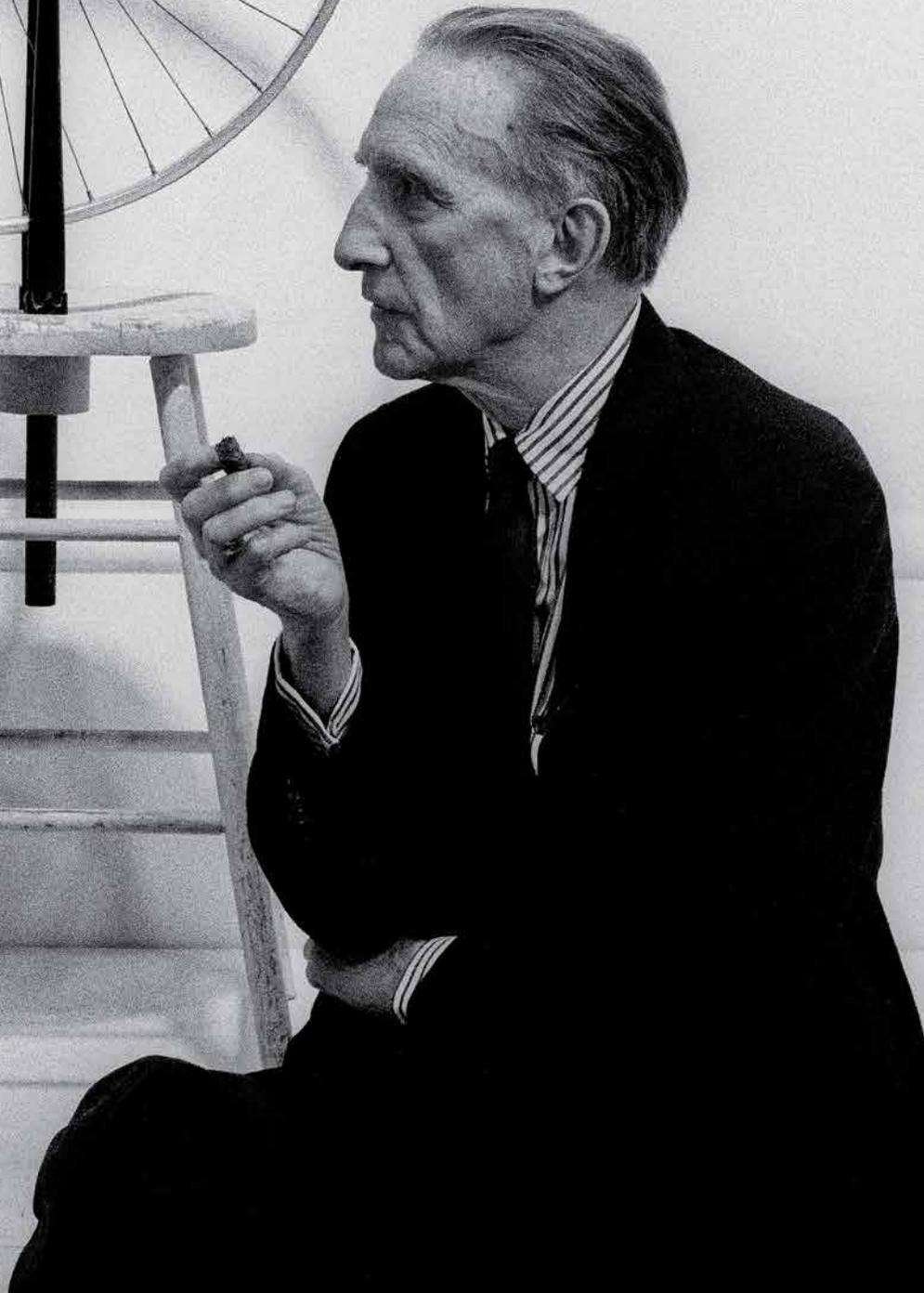




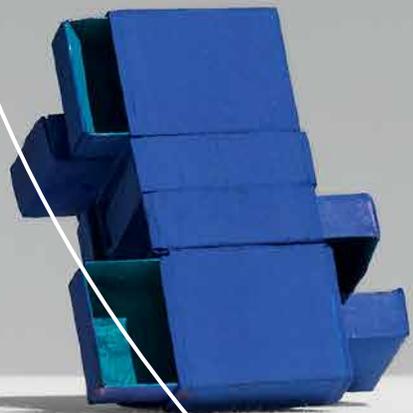
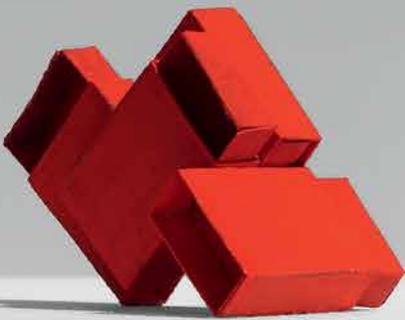
READY MADE IN BRASIL

**Uma homenagem ao centenário
da obra *Fonte* de Marcel Duchamp**

Galeria de Arte | Centro Cultural FIESP
de 10 de outubro de 2017 a 11 de fevereiro de 2018
Curadoria Daniel Rangel



READY



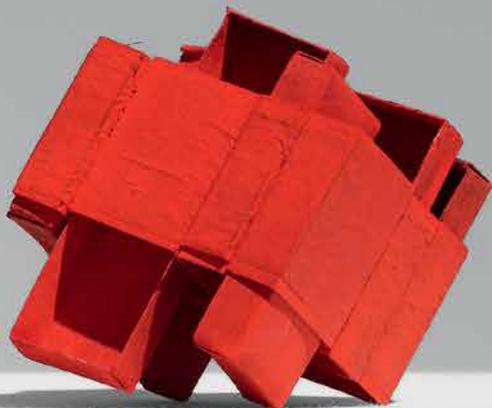
MADE IN BRASIL

A ressonância mórfrica *duchampiana* brasileira

Daniel Rangel e Têra Queiroz (orgs.)

1ª edição – São Paulo, 2018

N+1 arte cultura





- 07 O conceito da arte
- 09 Isto é arte?

PARTE 1 100 anos do *readymade* de Marcel Duchamp

- 13 A ressonância mórfica *duchampiana* no Brasil
- 27 Marcel Duchamp, o artista enxadrista
- 37 Alguns acontecimentos [1917 a 2017] –
Marcel Duchamp, arte no Brasil e no mundo

PARTE 2 O pós-Duchamp no Brasil

- 58 Artistas participantes da exposição

PARTE 3 O pós-pós-Duchamp e o ato criativo

- 189 Tempos e espaços *duchampianos*
- 193 Ciclo de Palestras Ready Made in Brasil – Duchamp em três tempos
- 221 Laboratório de re-invenções – Públicos criadores
- 225 Campo de xadrez – Xadrez como desenho

- 230 Referências bibliográficas
- 231 Sobre os autores





○ CONCEITO DE ARTE

SESI-SP – Serviço Social da Indústria

Em mais de 20 anos de funcionamento, um dos espaços expositivos de destaque de São Paulo, com 1.000 metros quadrados, em plena Avenida Paulista, a Galeria de Arte do Centro Cultural Fiesp, mais uma vez, abriu suas portas para a arte contemporânea, em 2017, ano que marcou o centenário da obra *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp.

Com realização do Serviço Social da Indústria – Sesi-SP e curadoria de Daniel Rangel, a exposição *Ready Made in Brasil*, além de apresentar as obras desse artista único e que deu grande contribuição para a discussão sobre o que é arte, faz um recorte inédito, com cerca de 150 produções de 48 artistas brasileiros que transmitem a liberdade de criação, um legado deixado pelo ícone que revolucionou a história da arte.

Provocar a discussão sobre a essência da arte a partir de Duchamp e sua influência entre os artistas contemporâneos no Brasil fez parte do objetivo da mostra *Ready Made in Brasil*, que tem especial importância para a Fiesp e o Sesi-SP, pela forte aproximação entre o conceito de *readymade* com a indústria.

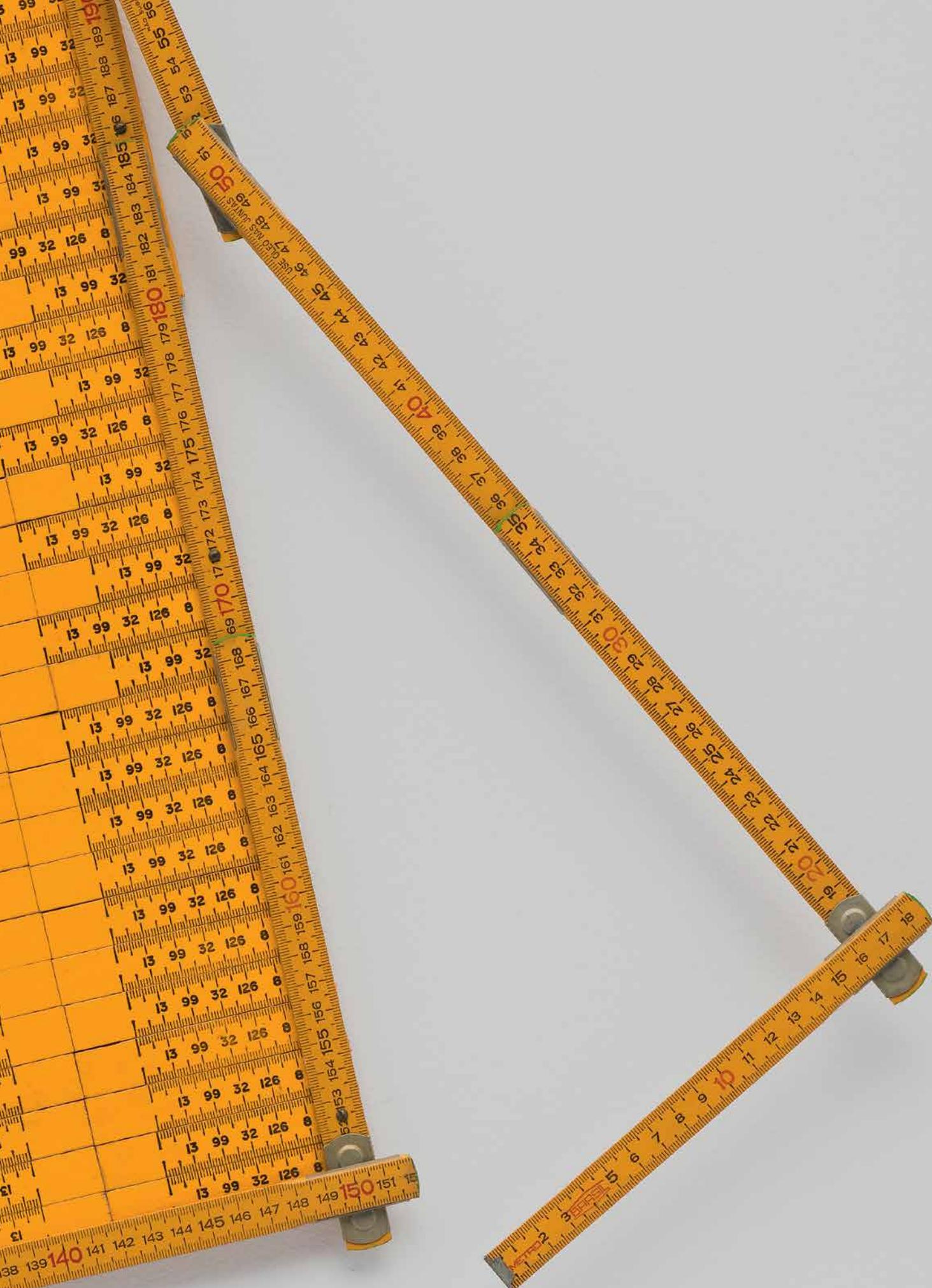
A noção de autoria é ampliada ao industrial, valorizando assim o fazer de todas as pessoas responsáveis pela criação de objetos produzidos em larga escala, que ganham status de arte a partir do olhar do artista e da participação do público. Essa quebra de paradigma iniciou-se no século passado e ainda gera polêmicas.

Por sua relevância, a exposição despertou interesse em outras partes do mundo e atraiu, nos primeiros dois meses, mais de 23 mil visitantes – em média 350 pessoas por dia –, gratuitamente. Seguindo sua característica democrática, o Centro Cultural Fiesp possibilita o acesso aos mais importantes acervos da arte nacional e mundial a todos os públicos.

Inaugurada em 10 de outubro de 2017, a mostra *Ready Made in Brasil* estendeu seu período de exposição até 11 de fevereiro de 2018. Durante esse tempo, atividades paralelas intensificaram a interação do público, que passou de espectador a ator na discussão sobre os conceitos da arte.

Acreditando na importância de ações formativas, em novembro e dezembro foram realizados dois ciclos de palestras para a discussão sobre a arte contemporânea e o reflexo das ações *duchampianas*; oficinas todos os domingos com os educadores da exposição, para crianças a partir de 7 anos, jovens e adultos; introdução e estímulo à prática do xadrez, porque Duchamp era um ávido jogador e dizia que “nem todo artista é um enxadrista, porém todo enxadrista é certamente um artista”.

Esta exposição celebra a liberdade da criação artística na qual, a partir de Duchamp, tudo pode virar arte e todos somos artistas.



ISTO É ARTE?

Daniel Rangel e Têra Queiroz

A mostra inédita *Ready Made in Brasil*, idealizada e desenvolvida pela N+1 arte cultura, é uma grande homenagem ao centenário do legado do *readymade* de Marcel Duchamp à produção artística brasileira. Devido ao momento em que foi exibida, tornou-se ainda uma importante contribuição para a discussão sobre a liberdade artística e o conceito de arte, assuntos latentes no período da exposição.

A presente publicação é o resultado de uma densa pesquisa e de uma grande exibição, e registra ainda os desdobramentos da mostra, reflexos do diálogo entre o público, os trabalhos e os conceitos abordados. Artistas de diferentes gerações, aos quais agradecemos, compartilharam suas poéticas para que um possível panorama da arte brasileira dos últimos 50 anos pudesse ser apresentado.

Estruturalmente, o livro está dividido em três partes distintas, relacionadas conceitualmente a tempos e referências do pensamento *duchampiano*. A primeira parte, “100 anos do *readymade* de Marcel Duchamp”, concentra as pesquisas e propostas realizadas pela curadoria, contextualizando as escolhas que direcionaram o projeto. Estão reunidos o texto curatorial, uma breve apresentação da vida e da obra de Marcel Duchamp e ainda uma linha do tempo que busca relacionar importantes acontecimentos da história da arte no mundo e no Brasil com a trajetória do artista.

A segunda, “O pós-Duchamp no Brasil”, é dedicada à seleção dos artistas brasileiros participantes da exposição e apresenta uma breve descrição de suas poéticas e dos trabalhos selecionados. Trata-se de um recorte representado por diferentes trajetórias formais e contextuais da arte brasileira desde os anos 1960 até o presente, a partir dessa possível ressonância mórfica *duchampiana* brasileira aqui defendida.

A terceira parte, “O pós-pós-Duchamp e o ato criativo”, reúne os reflexos do diálogo da exposição entre o público e o meio artístico, incluindo curadores, críticos, acadêmicos e os próprios artistas que participaram da mostra e das atividades que extrapolaram o espaço expositivo. As ações realizadas são apresentadas com a inclusão da voz do público por meio de relato das experiências dos trabalhos educativos e do resumo dos conteúdos apresentados ao longo dos dois primeiros Ciclos de Palestras *Ready Made in Brasil* feitos durante a mostra.

A N+1 arte cultura expressa ainda seu agradecimento ao Sesi-SP e à Fiesp, que tornaram viável a realização da exposição e a publicação deste livro. É uma grande satisfação poder contar com o numeroso público frequentador e ser parte da rica programação cultural do Centro Cultural Fiesp. A questão “Isto é arte?”, proposta por Marcel Duchamp há 100 anos, segue viva, e seu legado, presente no passado e no futuro.





PARTE 1

100 ANOS DO *READYMADE*
DE MARCEL DUCHAMP



Marcel Duchamp
Fonte (Fountain), 1917

A RESSONÂNCIA MÓRFICA DUCHAMPIANA NO BRASIL

Daniel Rangel

*Pode alguém fazer obras que não sejam obras de 'arte'?*¹

MARCEL DUCHAMP

Em 1917, há exatos 100 anos, Marcel Duchamp apresentou, de forma anônima, a obra *Fonte* (*Fountain*) no *Salão dos Artistas Independentes* de Nova York. A participação dependia apenas do pagamento de uma taxa de inscrição no valor de US\$ 6 e da apresentação da obra. Apesar de o artista ter cumprido todos os pré-requisitos, o trabalho não foi aceito nem compreendido como obra de arte pela maioria dos organizadores, sendo Duchamp, inclusive, um deles. Até aquele momento, ele mantinha sólida trajetória de pintor e já era um dos principais artistas da cena nova-iorquina.

Fonte não se diferencia visual nem materialmente de um objeto comum: trata-se de um mictório de louça branco, industrializado e revendido em larga escala. O objeto foi selecionado pelo artista, que apenas inverteu e assinou a peça, com o pseudônimo R. Mutt, e a enviou para a comissão do salão. Após ser descartada, a obra permaneceu praticamente esquecida por décadas, e sua versão original foi provavelmente destruída, restando apenas o importante registro fotográfico realizado por Alfred Stieglitz.

Tal ação de Duchamp consistiu em uma completa transformação no fazer artístico do período, questionando a valorização da técnica ao introduzir um objeto industrializado no universo da arte, o que, anos antes, o artista havia denominado *readymade*. Para ele, o gesto e a escolha pautada sobretudo na indiferença estética e conceitual do artista em relação aos objetos constituíam o *readymade*.

Assim, ao longo de sua trajetória, Duchamp produziu cerca de 20 *readymades*. Octavio Paz, em importante livro sobre o artista – *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza* –, propõe distinção entre os tipos de *readymades* idealizados e realizados por ele: de um lado, “em alguns casos os *readymades* são puros, isto é, passam sem modificação do atestado de objetos de uso ao de ‘antiobras de arte’²”, como em *Fonte* (*Fountain*, 1917), *Porta-Garrafas* (*Porte-Bouteilles*, 1914) e *Em Antecipação ao Braço Quebrado* (*In Advance of the Broken Arm*, 1915); e, de ou-

1 DUCHAMP, M. A l’Infinif. In: *Writings of Marcel Duchamp*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

2 PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

tro, existem aqueles que “sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos”³, como em *Roda de Bicicleta* (*Roue de Bicyclette*, 1913) e *L.H.O.O.Q.* (1919).

O *readymade* está atrelado a inúmeros conceitos que se tornaram importantes chaves para o entendimento da produção artística atual: apropriação, humor, ironia, deslocamento, participação do público. Por sua vez, o procedimento de seleção, sem compromisso estético nem conceitual e sem a preocupação com a forma ou o conteúdo relativo aos objetos selecionados – uma de suas principais características –, torna o *readymade duchampiano* único e, provavelmente, irreplicável, uma vez que qualquer artista estaria ao menos se referindo a Duchamp ao propor um trabalho com tais características, incorporando, desse modo, abordagens históricas, estéticas e até mesmo conceituais inerentes.

O procedimento *duchampiano* questionou o sistema de arte vigente, que considerava “artista” apenas aquele que fosse um “bom pintor ou escultor”. Duchamp rompeu com o que denominava “arte retiniana e olfativa”: aquela destinada, sobretudo, à visão e que estimulava também o olfato, devido ao forte odor de terebintina oriunda da tinta a óleo utilizada na pintura; ou seja, acabou com uma perspectiva de arte destinada apenas à fruição visual e formal das obras. Com a inserção do procedimento do *readymade* na produção de artistas, as relações diretas que consideram, além do conteúdo, apenas forma e material já não são suficientes para definir o que é arte do que não é arte.

A ousada ação de Duchamp é, para alguns teóricos, o marco seminal da arte contemporânea, e, sem dúvida, atualmente tornou-se uma referência fundamental para as artes em geral. Segundo o curador Paulo Herkenhoff, existe um “ambiente internacional saturado de Duchamp”⁴, e ele ainda cita John Tancock em seu argumento, o qual define o artista francês como um “inescapável ponto de referência”⁵. Em seu artigo sobre Duchamp no *The New York Times* (6 de fevereiro de 1965), Calvin Tomkins refere-se a Willem de Kooning: “Duchamp é um movimento artístico feito por um único homem, mas um movimento para cada pessoa e aberto a todo mundo”⁶.

RESSONÂNCIA DUCHAMPIANA “Duchamp leva a todos e a ninguém.”⁷ Tal afirmação, proferida por Bruce Nauman, refere-se à ressonância de Marcel Duchamp no meio artístico. Podemos dizer que aquilo que denominamos *ressonância mórfica duchampiana* tem seus primeiros reflexos globais entre 1950 e 1960, cerca de 35 anos após ter apresentado *Fonte*.

O conceito *ressonância mórfica* é proveniente da biologia e está relacionado à possibilidade de transmissão de um conhecimento sem contato direto nem

3 Idem.

4 HERKENHOFF, P. Por que Cildo? – Duchamp e Cildo e Duchamp. In: RIBENBOIN, R. *Por que Duchamp? Leituras Duchampianas por Artistas e Críticos Brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural/Paço das Artes, 1999.

5 TANCOCK, J. *apud* HERKENHOFF, 1999.

6 BATTCKOCK, G. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

7 PINCUS, R.L. *apud* HERKENHOFF, 1999.



Marcel Duchamp
Roda de Bicicleta
(*Roue de Bicyclette*), 1913

comunicação convencional entre as partes, também conhecido como “lenda do 100º macaco”. Essa suposta *ressonância mórfica* foi experimentada por artistas de diferentes nacionalidades, espalhados em distintas regiões do planeta, movidos obviamente por especificidades locais.

Artistas na Europa, na Ásia e nas Américas começam a introduzir elementos do cotidiano em suas produções, deslocando o mundo exterior para o universo da arte. A relação entre arte e vida intensifica-se, e a arte passa, cada vez mais, a integrar com as pessoas; os próprios artistas passam a refletir isso em suas produções.

Os americanos Rauschenberg, Jasper Johns e Andy Warhol, os franceses Arman e Villeglé, o suíço Jean Tinguely, o italiano Michelangelo Pistoletto, o grego Jannis Kounellis e o alemão Joseph Beuys são alguns exemplos, reconhecidos pela história da arte, nos quais podemos perceber tal ressonância. Todos são tidos como precursores da produção contemporânea mundial, amplamente citados como referências essenciais, e participaram da criação de movimentos fundamentais de

arte do século 20. Durante as décadas de 1950 e 1960, surgiram a *pop art* nos Estados Unidos e Inglaterra, o novo-realismo na França, a arte povera na Itália, contextualizados historicamente como arte contemporânea e que representam, segundo alguns teóricos, propriamente o início de fato da produção contemporânea.

Segundo o filósofo americano Arthur Danto, a *pop art* decretou uma espécie de “fim da arte”⁸, uma afirmação relacionada à impossibilidade de definir o que é arte apenas por suas características formais, reconhecendo, portanto, o fim de uma linearidade histórica evolutiva que caminhava na busca pela mais perfeita mimese à abstração absoluta, cujo auge teria sido alcançado no expressionismo abstrato de Jackson Pollock. Danto faz referência à mostra *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, em 1964, na Stable Gallery, em Nova York, como o *turning point* dessa narrativa linear, e que a partir disso houve uma expansão multidirecional na definição de arte.

A transformação enunciada por Danto, porém, como sabemos hoje, estava em curso simultaneamente em distintos espaços e tempos – em alguns locais, um pouco antes disso; em outros, um pouco depois de 1964. Recentemente, a partir de novas leituras, artistas fora de uma espécie de eixo central da história da arte, marcados pela produção realizada e que circula nos Estados Unidos e na Europa, começaram, de forma gradual, a ter suas trajetórias reconhecidas, estudadas e incluídas nesse escopo global. Nesse contexto, destaca-se, por exemplo, a atuação seminal do artista japonês Jiro Yoshihara, fundador do radical grupo Gutai, ainda em meados dos anos 1950.

No Brasil, diferentes artistas também estavam antenados a essa possível *resonância mórfica duchampiana*, e, no mesmo período, começaram a se apropriar da riqueza dos elementos do cotidiano e deslocá-los para suas produções.

A série *Popcretos* de Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro, alguns trabalhos de dois mentores do grupo Rex – Nelson Leirner e Wesley Duke Lee – e obras dos artistas neoconcretos cariocas, principalmente de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, estavam, nesse mesmo momento, operando na chave de apropriação e deslocamento, proposta originalmente por Duchamp.

READY MADE IN BRASIL A mostra *Ready Made In Brasil* tem seu início cronológico marcado por esse momento da história da arte nacional, o ano de 1964 – mesmo ano da mostra *Brillo Boxes* na Stable Gallery –, e, a partir daí, traça uma possível linha do tempo panorâmica dessa influência do *readymade* na produção artística brasileira.

Reúne importantes artistas, como os acima citados, e obras de diferentes gerações que se utilizaram desse procedimento *duchampiano*. E, apesar do recorte abrangente, cronológico e histórico e de introduzir nomes e trabalhos fundamentais à inserção de tal estratégia na produção da arte contemporânea brasileira, trata-se de uma exposição na qual as lacunas são inevitáveis, tendo em vista a amplitude do tema.

⁸ DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

Entre os anos 1970 e 1980, com o início da inclusão de brasileiros no circuito internacional de arte, no qual os conceitos de apropriação e deslocamento passaram a ser recorrentes, a maioria dos artistas já não era de pintores ou escultores no sentido tradicional, e, muitas vezes, seus trabalhos renovavam o conceito do *readymade duchampiano* ou estão atrelados a outros conceitos de Duchamp. A conexão e citação das práticas *duchampianas* nos trabalhos tornou-se praticamente inerente à produção contemporânea, tal que a representação na exposição é uma opção. A escolha das obras e artistas constituiu-se a partir de três eixos centrais: a apresentação de um panorama representativo da arte brasileira dos anos 1960 até o presente, a proximidade formal ou conceitual com a obra de Duchamp, e possíveis conexões diretas com os universos da indústria e da construção civil, aliadas ao espaço cultural que abrigou a mostra.

A curadoria buscou ainda refletir, de forma atualizada e contextualizada a partir da questão do *readymade*, acerca de referências da própria história da arte relacionadas ao fazer artístico, sobretudo aquelas relativas à escultura. Existem duas vertentes clássicas para a caracterização do trabalho escultórico: a adição e a subtração. Michelangelo era considerado um escultor da subtração, que retirava as partes de um monolito para encontrar “a forma em seu interior”; em contraposição, podemos citar Rodin, que modelava suas esculturas adicionando gesso ou barro para produzir os volumes e criar suas obras.

Na produção contemporânea, os escultores e artistas também recorrem a procedimentos que se assemelham à subtração e à adição. Na mostra, foram expostas obras em que os elementos são multiplicados, seriados e acoplados, com o intuito de potencializar o discurso e a poética do trabalho e, em oposição, também foram reunidos trabalhos em que o objeto, às vezes, parece nem existir, ou se apresenta desconstruído e esvaziado, chegando a ser apenas material ou informação contido em sua semântica.

A exposição estava espacialmente distribuída a partir de aspectos formais e cronológicos e ainda aproximou procedimentos e materiais, no intuito de permitir ao espectador criar circuitos diversos no mesmo espaço. Obras de artistas históricos do começo dos anos 1960 estiveram dispostas ao lado de produções recentes e algumas inéditas de artistas mais jovens. O título da mostra é por si um *readymade* que surge a partir da fusão e da apropriação de dois termos populares: *readymade* e *made in Brasil*, criando um terceiro sentido composto, resumo da proposta curatorial. O título é o mesmo de um encarte não publicado de Augusto de Campos, em que ele assina como Augusto Duchamp.

A mostra celebrou ainda o centenário da obra *Fonte* e homenageou Marcel Duchamp, sua ressonância na produção brasileira e seu principal legado para os artistas: a liberdade de criação. O dilema ontológico shakespeariano “ser ou não ser” foi apropriado e proposto como questão para a arte contemporânea. Isso é arte? Sim, é arte: READY MADE IN BRASIL.



















MARCEL DUCHAMP, O ARTISTA ENXADRISTA

Ana Roman e Daniel Rangel

Marcel Duchamp nasceu em 1887 na Normandia (França). Entre seus irmãos, dois dos mais velhos tornaram-se artistas, adotando os pseudônimos de Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon. Seus primeiros trabalhos, entre 1902 e 1908, foram diretamente influenciados pelo trabalho de seus irmãos, pelo impressionismo, pelo fauvismo e pela pintura de Cézanne. Duchamp, que já morava na capital francesa nesse momento, transitava entre os estilos e demonstrava espírito de pesquisa. Em 1911, o cubismo ressoou de forma explícita no trabalho do artista. Nesse ano, ele realizou suas pinturas mais reconhecidas, como *Jovem Triste num Trem* (*Jeune Homme Triste dans un Train*, 1911) e *Nu Descendo uma Escada nº 1* (*Nu Descendant un Éscalier nº 1*, 1911).

Um ano depois, em 1912, Duchamp afirmou que já teria alcançado o ápice da pintura a partir de seus meios tradicionais, de modo que buscava, desse momento em diante, “colocar, uma vez mais, a pintura a serviço da mente”. Para ele, essa arte seria um meio de expressão para a manifestação da atividade intelectual: o artista questionava, sobretudo, uma perspectiva retiniana e olfativa da pintura.

Em 1913, ele começou então a incorporar materiais e técnicas não convencionais em sua prática artística: montou, em seu ateliê, uma roda de bicicleta sobre um banquinho de cozinha, considerado seu primeiro *readymade*. E *A cosa*



Marcel Duchamp
*Nu Descendo uma
Escada nº 1*
(*Nu Descendant un
Escalier nº 1*), 1911

*Nu Descendo uma
Escada nº 2*
(*Nu Descendant un
Escalier nº 2*), 1912

página ao lado
*A Noiva Despida Por
Seus Celibatários, Mesmo*
[*O Grande Vidro*]
(*La Mariée Mise à Nu par
Ses Célibataires, Même*
[*Le Grand Verre*]), 1915-1923

mentale que buscava concretizar em sua prática artística se materializou rapidamente na *Caixa* de 1914 – reunião de reflexões, desenhos e escritos. Esse tipo de produção esteve presente no resto da vida de Duchamp, que publicou, em 1934 e 1967, respectivamente, *Caixa Verde (Boîte Vert)* e *Caixa Branca (À l’Infinif)*, com um conteúdo parecido, porém atualizado. Na década de 1930, a caixa também foi retomada como objeto do trabalho do artista: ele realizou *Caixa-em-Valise (La Boîte-en-Valise, 1941-1968)*, museu portátil com cópias em miniatura e reproduções em cores de suas obras mais significativas. A escrita e a palavra tiveram destaque em seu trabalho: nas notas que compõem as caixas e nos títulos dos trabalhos, Duchamp se utilizou da semântica e da relação entre imagem e palavra para compor o que chamou de jogos de palavras. Duchamp era ainda muito próximo de Francis Picabia e outros poetas de vanguarda.

O artista foi o primeiro de sua geração a trocar a Europa pelos Estados Unidos e, a partir de 1915, circulou entre Paris e Nova York. Nessa última cidade, estabeleceu-se rapidamente como artista reconhecido e concebeu *Em Antecipação ao Braço Quebrado (In Advance of the Broken Arm, 1915)*, sua primeira realização consciente da ideia de *readymade* como deslocamento e apropriação de um objeto cotidiano no universo artístico. O *readymade*, segundo Paulo Venâncio Filho, respondia às modificações das condições de vida moderna, dos processos industriais, da experiência do anonimato: ele poderia ser considerado uma obra de arte que já nasce sem aura ou um objeto destituído de seu original e resultante de um processo industrial. Duchamp repetiu diversas vezes tal procedimento. No entanto, afirmou: “O curioso sobre o *readymade* é que eu nunca arrumei uma definição nem explicação que me deixasse totalmente satisfeito”¹. A imprecisão conceitual do termo, a precisão da escolha e da apropriação e o deslocamento dos objetos realizado pelo gesto do artista são também marca desse procedimento *duchampiano*. Nesse mesmo ano, deu início à realização de um de seus principais projetos: *A Noiva Despida por Seus Celibatários, Mesmo [O Grande Vidro] (La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Même [Le Grand Verre], 1915-1923)*, que perdurou por oito anos, quando o definiu como inacabado.

Em 1917, a Sociedade dos Artistas Independentes, da qual Duchamp era membro, organizou o *Salão dos Artistas Independentes de Nova York* e ele submeteu, anonimamente, a obra *Fonte (Fontain, 1917)*. O trabalho não foi aceito pelo júri e, em protesto, Marcel Duchamp se desligou da Sociedade e publicou, junto de Henri-Pierre Roche e Beatrice Wood, uma das primeiras publicações proto-dadá americanas (*The Blind Man*). A grande repercussão do trabalho no circuito das artes ocorreu cerca de 40 anos após o ocorrido, influenciando a produção de artistas de todo mundo. A maior parte dos *readymades* executados por Duchamp – cerca de 20 – foi destruída ou perdida com o artista ainda em vida, de modo que, em 1964, em colaboração com a Galeria Schwarz, em Milão, ele projetou edições assinadas e numeradas de 14 *readymades* em tamanho natural.

¹ TOMKINS, C. *Duchamp: Uma Biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.181.



Man Ray
Marcel Duchamp como
Rose Sélavy (Marcel Duchamp
as Rose Sélavy), c. 1920-21

abaixo
Marcel Duchamp
De ou por Marcel Duchamp ou
Rose Sélavy (de ou par Marcel
Duchamp ou Rose Sélavy) -
Boîte-en-Valise, 1935-1941,
1963-65 (conteúdo); 1966 (edição)



Ele possuía ainda uma espécie de *persona* feminina: Rose Sélavy (posteriormente, escreveu Rose com dois Rs, “Rose”). O nome dado a tal *persona* remete a Rose, nome feminino muito comum, e “*c’est la vie*”, que significa “é a vida”. Em paralelo a sua atividade artística e à de sua *persona* – com a qual assinava alguns de seus trabalhos e suas publicações –, ocupava-se com o xadrez, que foi sua principal atividade por alguns anos. Duchamp chegou a tornar-se um enxadrista relativamente bem-sucedido, tendo representado a França ao lado de Alekhine nas Olimpíadas de Xadrez e até enfrentado adversários como a campeã feminina Vera Menchik e o campeão americano Frank J. Marshall. Em entrevista à revista *Time*, em 1952, ele afirmou que o xadrez tinha toda a beleza da arte, mas era ainda mais puro, já que não podia ser comercializado.

Dedicado à organização e à curadoria de mostras e com grande inserção no mercado editorial, sobretudo da ilustração de catálogos, Duchamp iniciou, secretamente, em 1946, a obra *Sendo Dados: 1º A Queda d’Água/2º Gás de Iluminação* (*Etant Donnés: 1º La Chute d’Eau/2º Le Gaz d’Éclairage*, 1946/1968), na qual trabalhou durante 20 anos e cuja existência só foi conhecida após sua morte, em 1968.

Ao falecer, a frase “Aliás, são sempre os outros que morrem” foi inscrita em sua lápide, e pareceu prever o que aconteceu meses depois – a transferência de *Sendo Dados: 1º A Queda d’Água/2º Gás de Iluminação* para o Museu de Arte Moderna da Filadélfia (Estados Unidos) em 1969 foi motivo de polêmica, apesar de não ter havido nenhuma cerimônia quando a obra foi instalada. Ela foi discutida por muitos críticos, sobretudo porque toda fusão de arte e vida, centrais na produção de Duchamp, parecia ter sido deixada de lado pelo artista em nome do aspecto retiniano e ilusionista do trabalho: o espectador é colocado como *voyeur* através de um pequeno buraco numa porta velha. Muitos de seus estudiosos, no entanto, como Calvin Tomkins, afirmam que essa obra representaria uma continuidade às questões já expostas por Duchamp em *Grande Vidro*: em *Etant Donnés*, o retiniano e a ideia parecem se juntar, dessa vez, em nome do erotismo.

Os trabalhos de Duchamp encontram-se atualmente reunidos principalmente no Museu de Arte Moderna da Filadélfia, nos Estados Unidos, para o qual foi doada a coleção do casal Arensberg, amigos íntimos e quase mecenas do trabalho do artista durante sua vida. Eles vêm sendo constantemente revisitados por pesquisas, de modo que sua personalidade se tornou um modelo e um mito.

Em *Ready Made in Brasil*, foram apresentadas duas obras de Marcel Duchamp: *O Equilíbrio* (*L’Équilibre*, 1958) e *Boca do Ralo* (*Bouche-Évier*, 1964-1982). A primeira consiste em gravuras feitas pelo artista para um livro de Francis Picabia com o mesmo nome. Nelas, a palavra “*équilibre*” é dividida em três partes e escrita ao contrário. Ele realizou pequenas anotações sobre cada uma das provas apresentadas e assinou apenas uma delas. Nesse trabalho, ele dialogou com a poesia da vanguarda e realizou um de seus jogos de palavras, explorando a semântica e a visualidade.

Boca do Ralo foi pensada pelo artista a partir da apropriação de um ralo de sua casa no norte da Espanha: ele mudou sua espessura e adicionou metal em sua estrutura, e assinou a peça. O objeto produzido pela operação *duchampiana* se assemelha a uma medalha ou moeda, e ao mesmo tempo não deixa de ser um ralo – sem, no entanto, definir-se como uma ou outro, estando despido de qualquer funcionalidade



Marcel Duchamp
Porta-garrafas
(Porte-bouteilles), 1914

original. O trabalho se relaciona diretamente com *Fonte*, já apresentada pelo artista em 1917, e serviu como uma espécie de adereço para ela. Ao ser transformado posteriormente em uma série amplamente reproduzida, *Bouche-Évier* nos coloca diante de um impasse entre o valor do objeto cotidiano e da obra de arte.

Marcel Duchamp é considerado um dos principais artistas do século 20, responsável por ideias precursoras da arte contemporânea. Para Octavio Paz, em oposição a Pablo Picasso, Duchamp é um artista da inatividade: contrário à aceleração moderna, ele propôs que a arte esteja a serviço da mente e não seja apenas um objeto de contemplação e deleite. Ele teria sido, segundo o teórico Thierry de Duve, o primeiro a reconhecer que todos já haviam se tornado artistas no começo do século 20 e a questionar as arbitrariedades do sistema da arte.

Durante toda a sua vida, o artista buscou discrição e afastou-se de holofotes, visando praticamente ao anonimato. No entanto, os efeitos de seu legado ecoam de forma crescente na arte produzida atualmente.



Marcel Duchamp
O Equilíbrio (L'Equilibre), 1958
Coleção Luisa Strina





Marcel Duchamp
Boca do Ralo (Bouche-Évier), 1964-1982
Coleção Luisa Strina



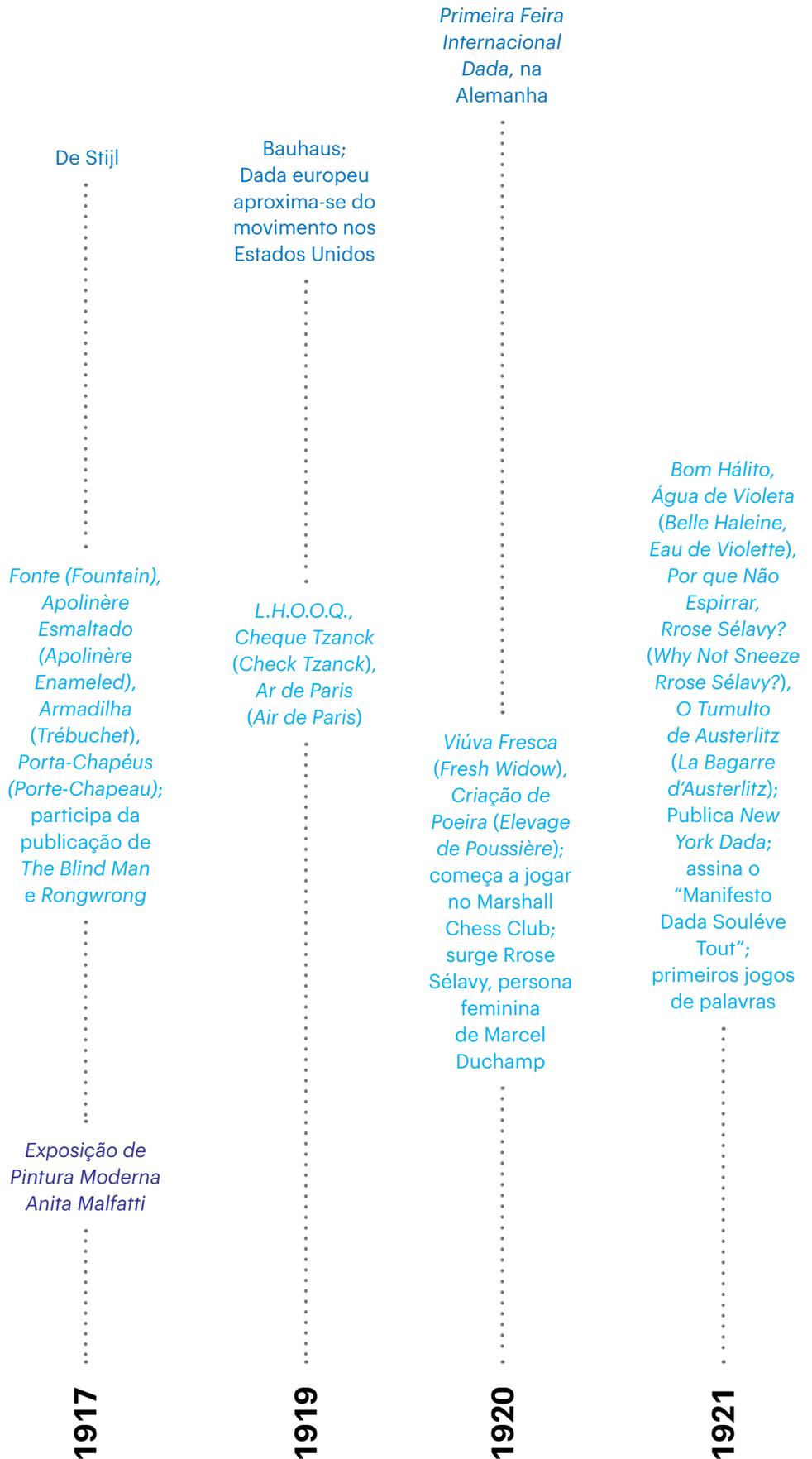
ALGUNS
ACONTECIMENTOS
[1917 A 2017]

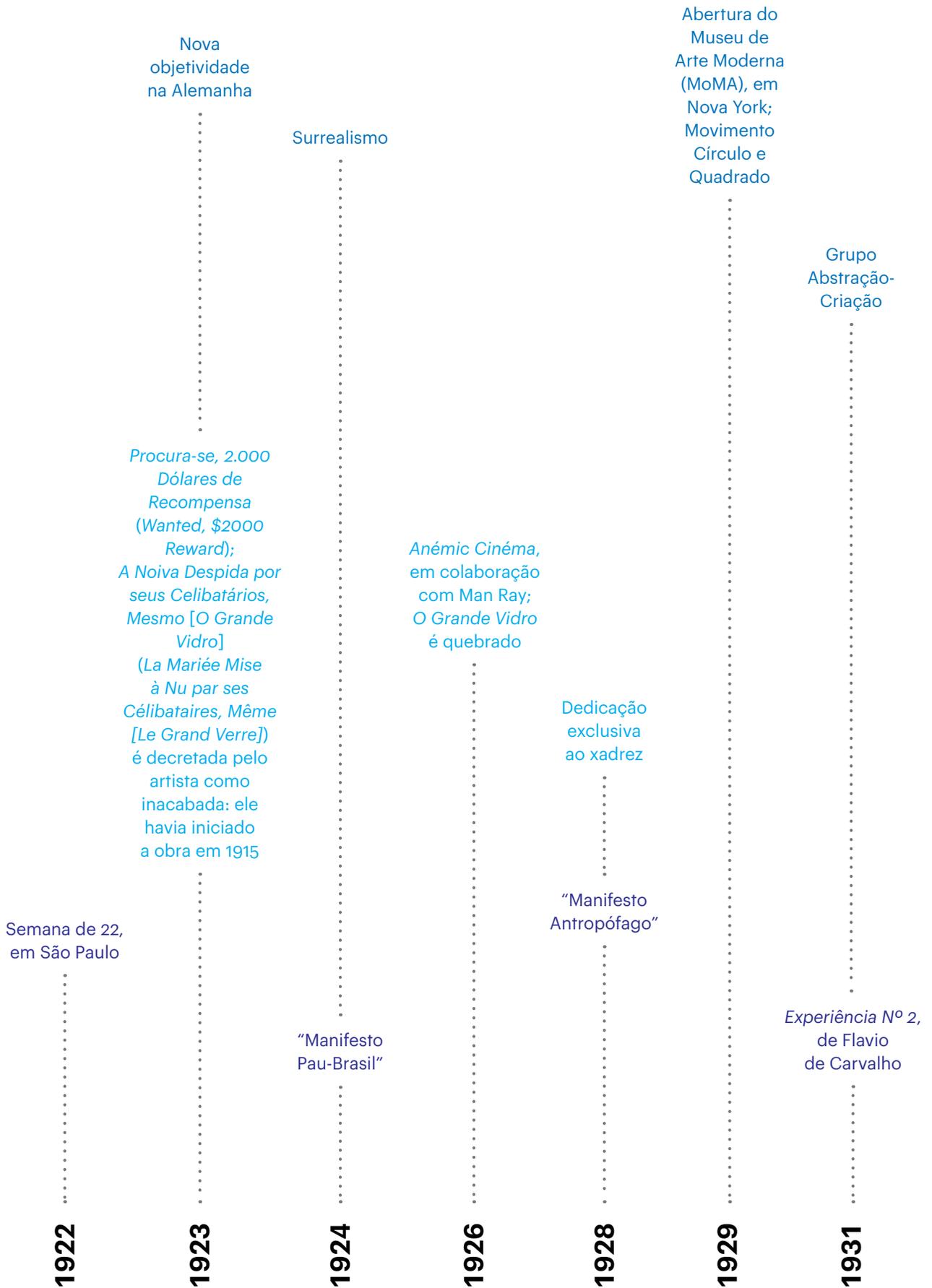
MARCEL DUCHAMP,
ARTE NO BRASIL
E NO MUNDO

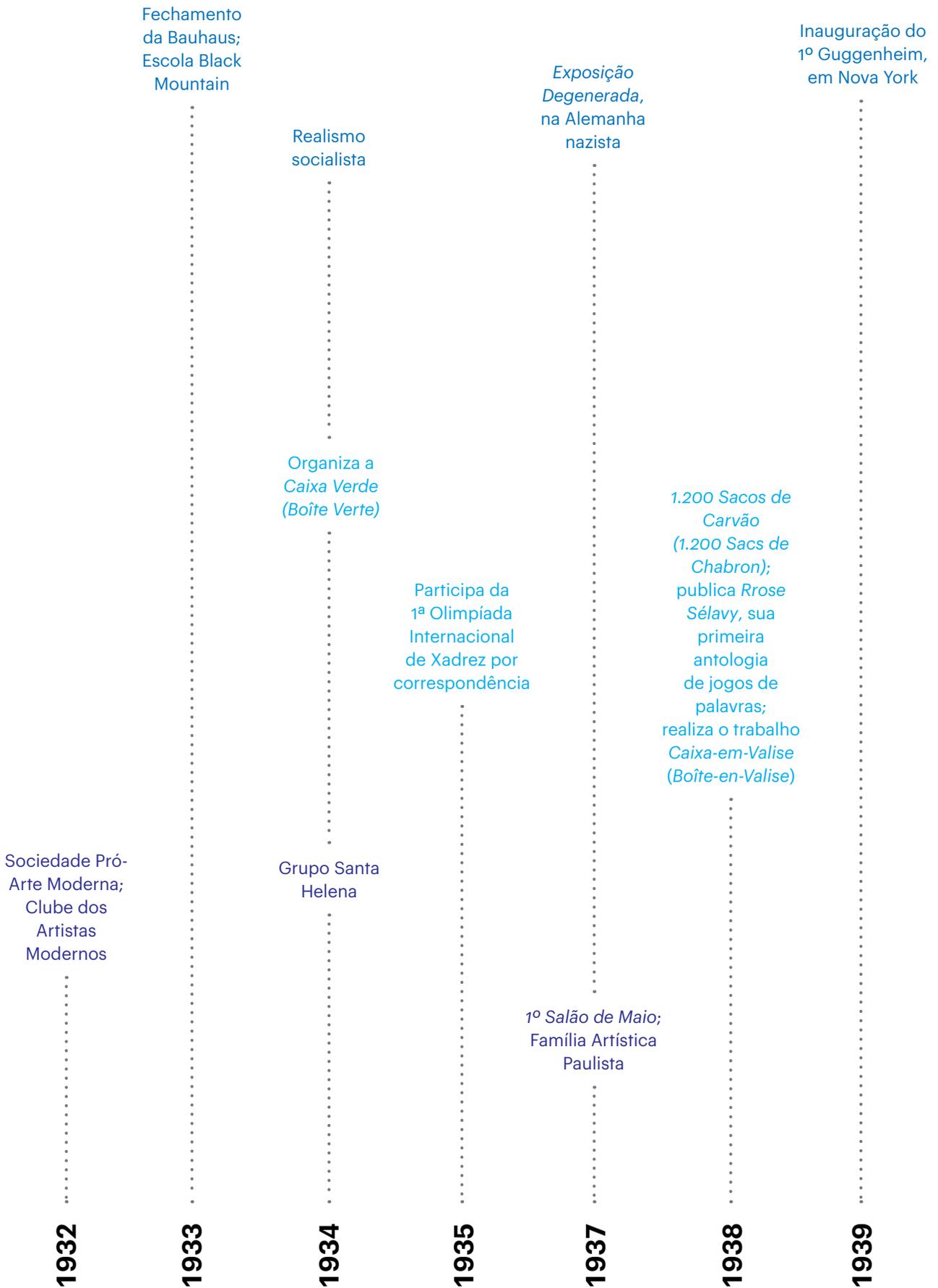
Arte no mundo

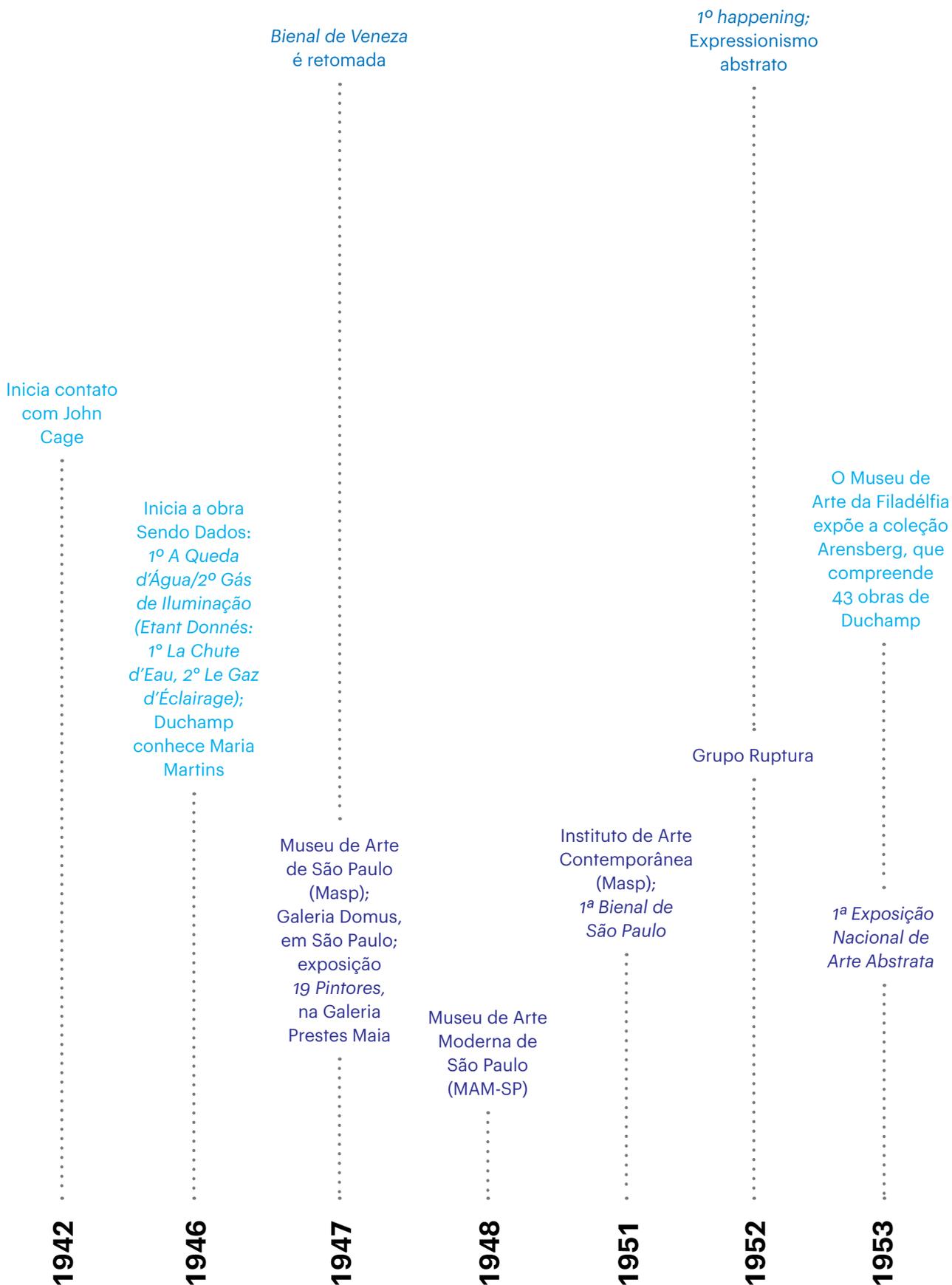
Marcel Duchamp

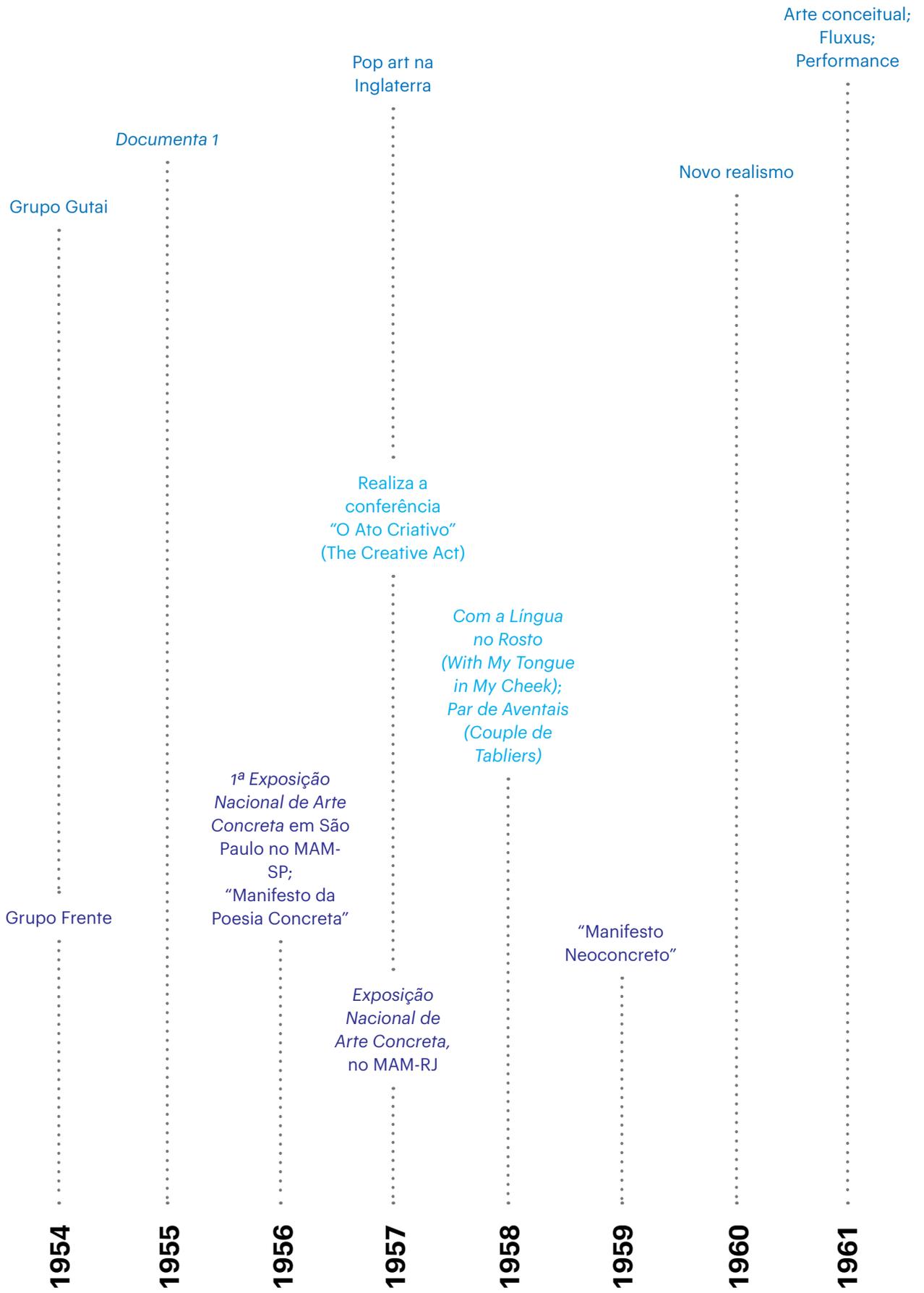
Arte no Brasil

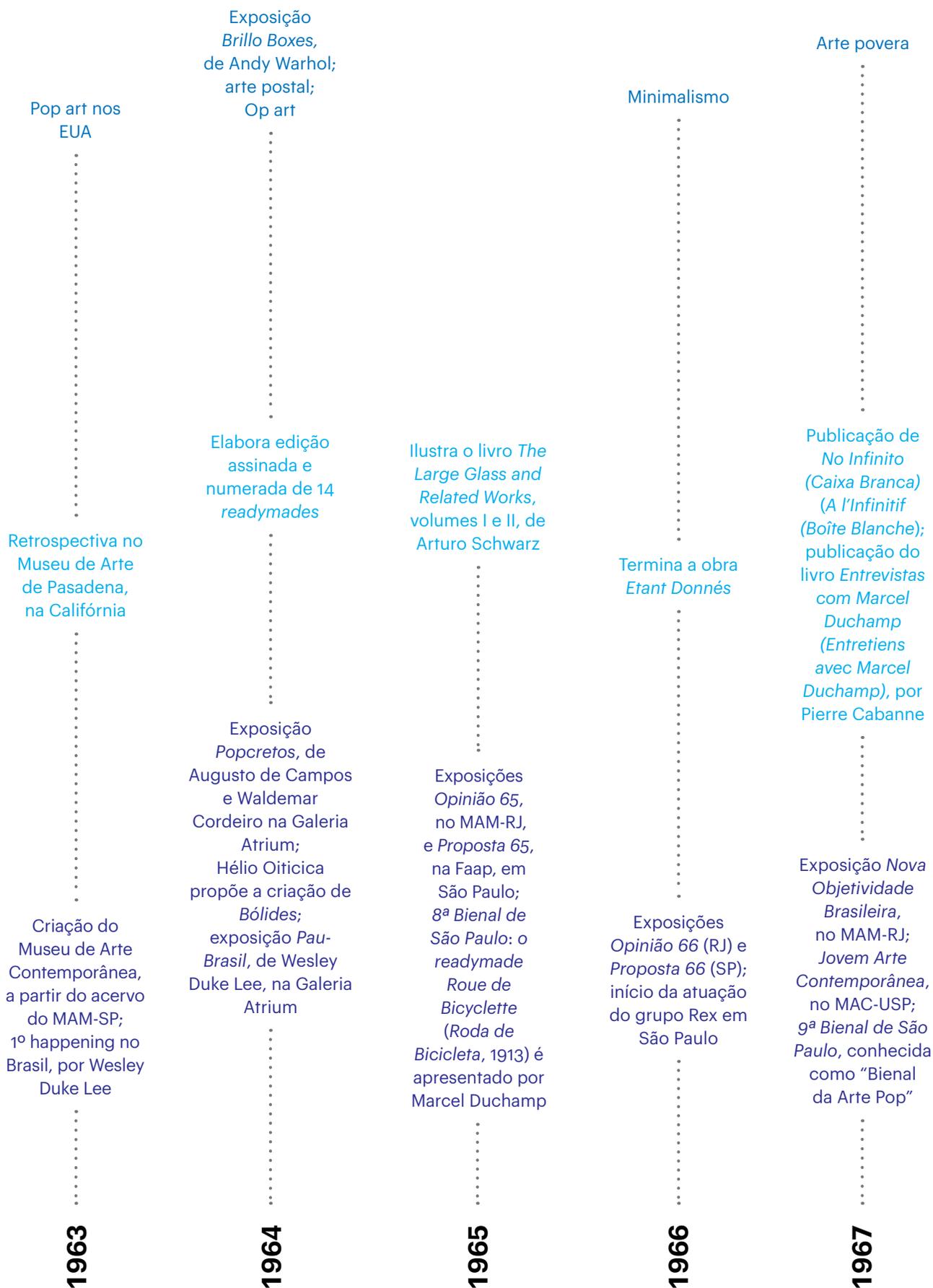


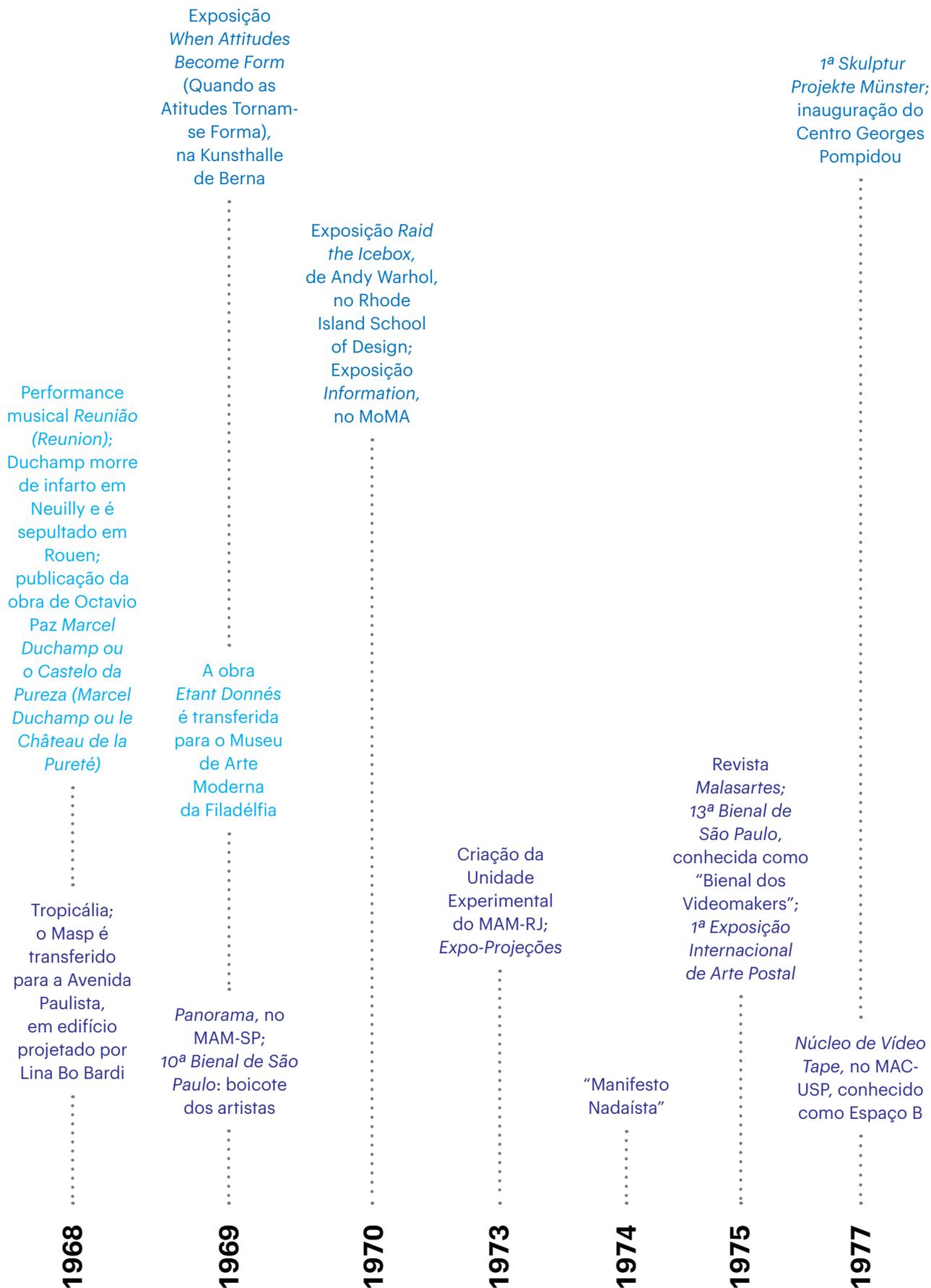


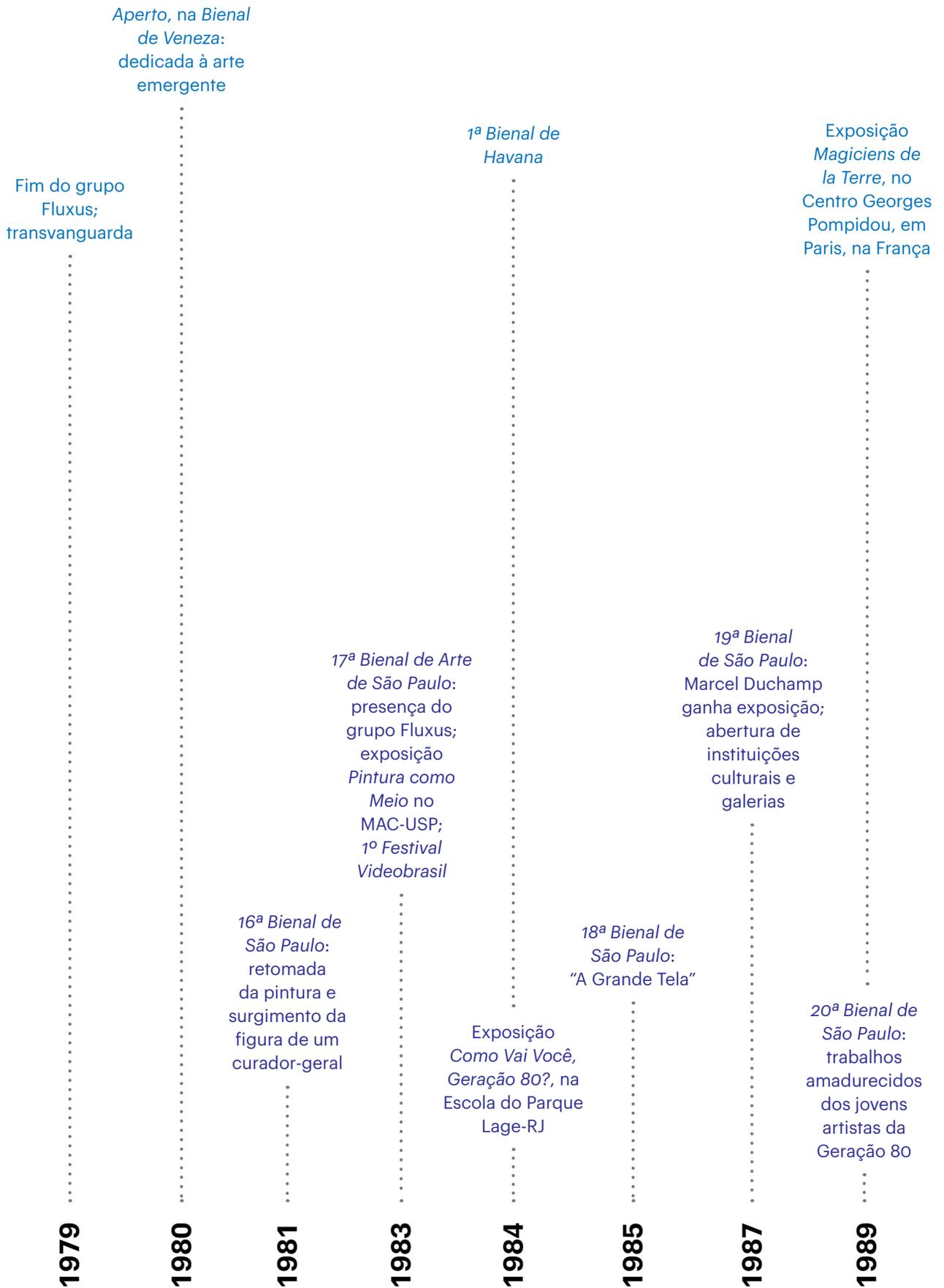












Aperto, na Bienal de Veneza: dedicada à arte emergente

Fim do grupo Fluxus; transvanguarda

1ª Bienal de Havana

Exposição *Magiciens de la Terre*, no Centro Georges Pompidou, em Paris, na França

17ª Bienal de Arte de São Paulo: presença do grupo Fluxus; exposição *Pintura como Meio* no MAC-USP; 1º Festival Videobrasil

19ª Bienal de São Paulo: Marcel Duchamp ganha exposição; abertura de instituições culturais e galerias

16ª Bienal de São Paulo: retomada da pintura e surgimento da figura de um curador-geral

18ª Bienal de São Paulo: "A Grande Tela"

Exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, na Escola do Parque Lage-RJ

20ª Bienal de São Paulo: trabalhos amadurecidos dos jovens artistas da Geração 80

1979

1980

1981

1983

1984

1985

1987

1989

1ª Bienal de Sharjah, nos Emirados Árabes Unidos

1ª Bienal de Gwangju, na Coreia do Sul

1ª Bienal do Mercosul

6ª Bienal do Caribe

1ª Bienal de Marrakech; Bienal de Veneza: experiência com diversos curadores

Exposição Do It

Manifesta, uma Bienal Europeia; 1ª Bienal de Shanghai, na China

Documenta 11, com curadoria de Okwui Enwezor, nigeriano

1ª Bienal de Curitiba

Abertura de novos centros culturais e espaços dedicados à divulgação das artes

23ª Bienal de São Paulo: novo recorde de representações

24ª Bienal de São Paulo: "Bienal da Antropofagia"

1ª SP-Arte

1993

1994

1995

1996

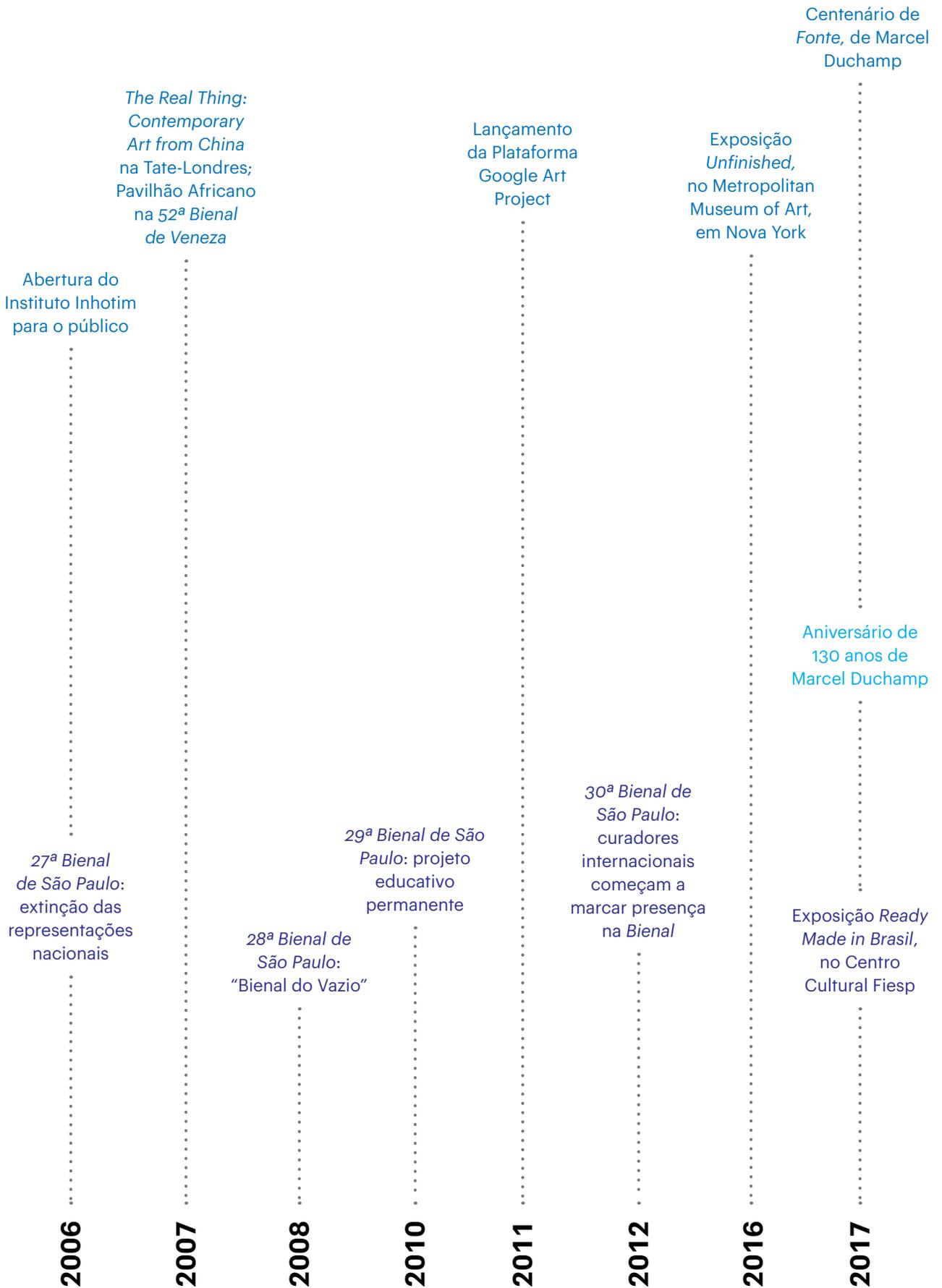
1997

1999

2000

2002

2005





















PARTE 2

O PÓS-DUCHAMP NO BRASIL



ARTISTAS PARTICIPANTES DA EXPOSIÇÃO

Afonso Tostes, Alexandre da Cunha, Antonio Dias, Arnaldo Antunes, Arthur Bispo do Rosario, Artur Barrio, Augusto de Campos, Barrão, Bruno Faria, Cadu, Cao Guimarães, Carla Guagliardi, Carlito Carvalhosa, Chelipa Ferro, Cildo Meireles, Detanico Lain, Eder Santos, Emmanuel Nassar, Felipe Cohen, Fernanda Gomes, Guto Lacaz, Gisela Motta & Leandro Lima, Hélio Oiticica, Jac Leirner, José Resende, José Rufino, Lenora de Barros, Lygia Clark, Lygia Pape, **Marcel Duchamp**, Marcia Xavier, Marcone Moreira, Marcos Chaves, Marepe, Nelson Leirner, Nicolau Vergueiro, Pablo Lobato, Paulo Bruscky, Raul Mourão, Regina Silveira, Tunga, Vinicius S.A., Wagner Malta Tavares, Waldemar Cordeiro, Waltercio Caldas, Wesley Duke Lee





Afonso Tostes
Tronco, 2013
Técnica mista
Coleção MJME



AFONSO TOSTES

BELO HORIZONTE, MG, BRASIL - 1965

Interessado em alcançar métodos simples e econômicos, Afonso Tostes iniciou sua investigação com madeira descartada. Ele assume todas as imperfeições e marcas do tempo: a crueza da madeira velha não é dissimulada, mas manipulada com cuidado até tornar-se obra. A intervenção escultórica nesses objetos parte da apropriação da memória inscrita em sua materialidade e tensiona sua história por meio da instalação no espaço expositivo.

Em *Tronco*, Tostes realiza esculturas nos cabos de ferramentas empregadas em diversos tipos de serviço, todas de uso manual. O acúmulo desses instrumentos é crucial para a construção de sua poética; em sua multiplicidade e forma, os instrumentos se assemelham a extensões de corpos. O artista dialoga diretamente com o universo do trabalho, sobretudo o da construção civil e o da indústria, em consonância direta com o espaço que abrigou a mostra.



Alexandre da Cunha
Portrait, 2010
Bengalas, desentupidores, antiderrapante
de borracha e banco de madeira
Coleção Galeria Luisa Strina

Full Catastrophe (Drum X), 2012
Betoneira, concreto, base de madeira
Coleção Galeria Luisa Strina



ALEXANDRE DA CUNHA

RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1969

A poética de Alexandre da Cunha inicia-se a partir da seleção de objetos da vida cotidiana e de formas pré-moldadas. Tais formas são rearranjadas e rerepresentadas como obras de arte. Em seus trabalhos, o artista explora, de modo irônico e lúdico, um repertório clássico da representação escultórica, ressaltando ainda particularidades de itens do universo cotidiano que poderiam facilmente escapar a nossa atenção.

Em *Full Catastrophe (Drum X)*, uma betoneira utilizada para a mistura de cimento desloca-se e é vista a partir de um potencial narrativo e escultórico. Já em *Portrait*, desentupidores ocupam um banco, posicionados como se estivessem posando para um retrato. As obras selecionadas integram o núcleo curatorial dedicado ao universo da construção civil e dos trabalhadores da indústria.



Antonio Dias
Satélites, 2002
11 peças de bronze e fio de náilon
Coleção do artista



ANTONIO DIAS

CAMPINA GRANDE, PB, BRASIL - 1944

Desenho, pintura, escultura, vídeos e instalações fazem parte da rica produção do artista, que iniciou sua trajetória nos anos 1960. Dias circula, durante toda a sua vida, entre a Europa e o Brasil, dialogando diretamente com os principais movimentos e experimentações. Um dos principais artistas brasileiros de sua geração, dialoga com o concretismo, com a nova figuração, com a arte povera e com a transvanguarda.

Em *Satélites*, trabalho que integrou a mostra, estruturas tridimensionais com formato de embalagem de queijo são penduradas como possíveis satélites espaciais, que parecem orbitar no espaço expositivo. É uma apropriação de objetos experimentada pelo artista, que não dispensa, contudo, a preocupação formal, sobretudo na instalação.

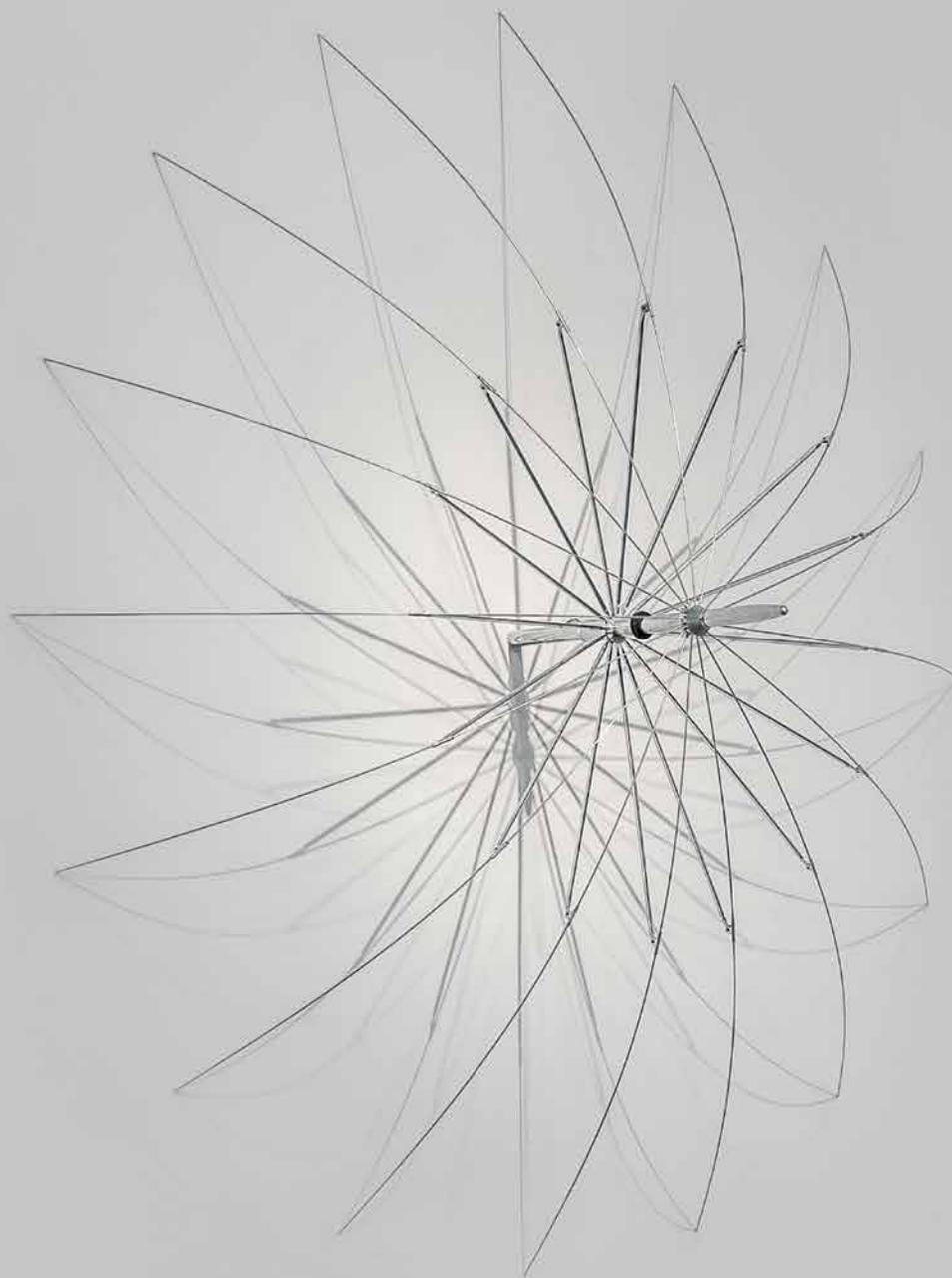


ARNALDO ANTUNES

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1960

Os limites da palavra e o diálogo entre as diversas linguagens são frequentemente tensionados por Arnaldo Antunes. Em letras de música, livros e obras de arte, ele utiliza diversos suportes artísticos, sobretudo provindos da cultura pop, e os ressignifica poeticamente.

Nos trabalhos presentes na mostra – e que integram o eixo curatorial que trabalha a relação entre palavra e imagem –, Antunes dialoga com a tradição *duchampiana* ao fazer jogos de palavras em obras e títulos. Em *Marmel*, cria um poema visual a partir da colagem de duas metades de maços de cigarro distintos; já em *Sol*, literalmente desnuda um guarda-chuva para revelar sua singela e surpreendente forma solar. O objeto e a palavra, nos dois casos, são apropriados e deslocados e ganham outro sentido com o trabalho de Antunes, que parece subtrair seus elementos para potencializar seu significado.



Arnaldo Antunes
Marmel, 2008
Maços de cigarro
Coleção do artista

Sol, 2008
Estrutura de guarda-chuva
Coleção do artista



Arthur Bispo do Rosario
Partida de Xadrez com Rosângela, s.d.
Madeira, metal, tecido, plástico,
linha, náilon, vidro e papel
Coleção Museu Bispo do Rosário
Arte Contemporânea



ARTHUR BISPO DO ROSARIO

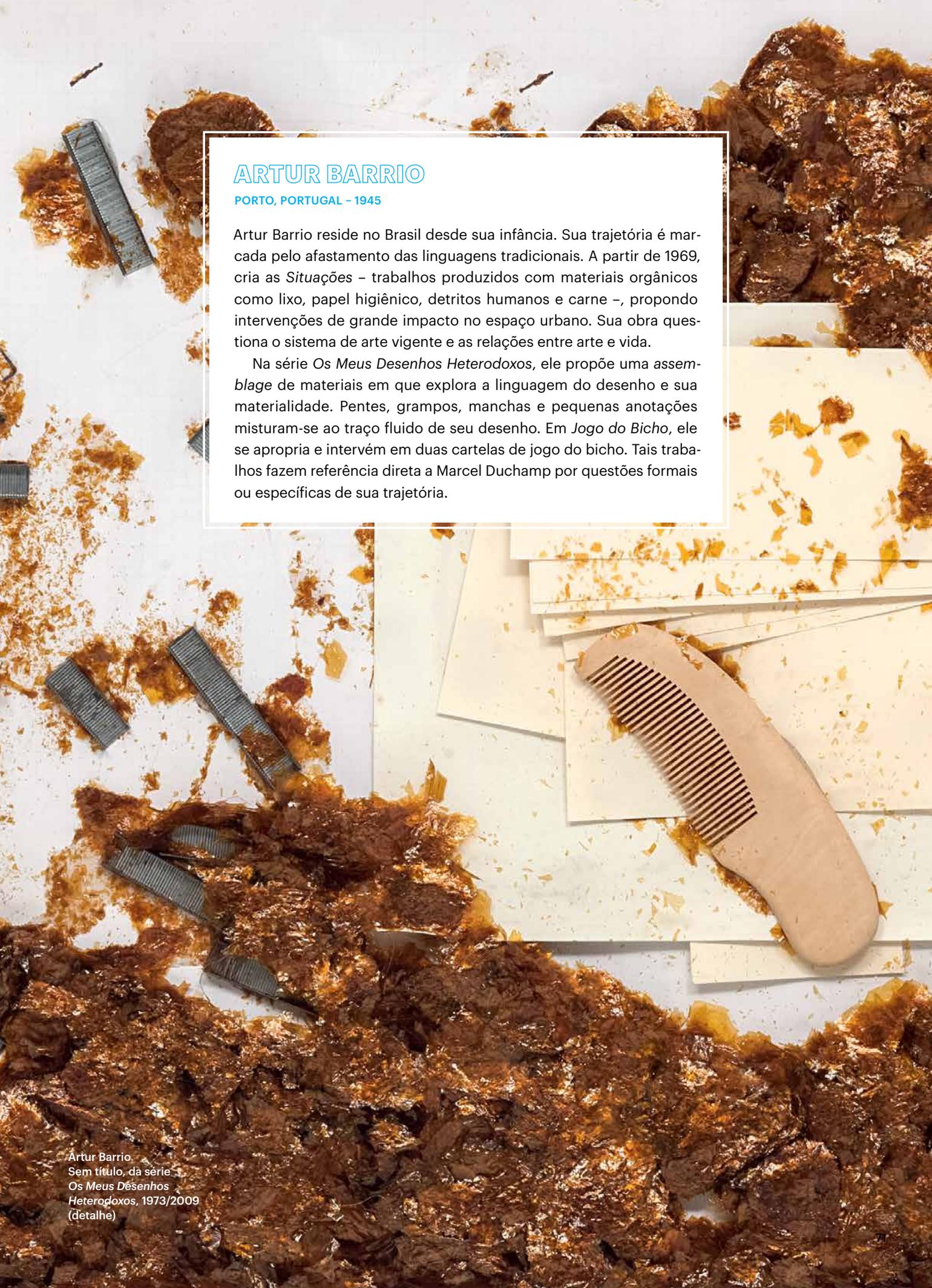
JAPARATUBA, SE, BRASIL - 1911 | RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1989

Arthur Bispo do Rosario criou, durante toda a sua vida, por volta de mil peças com objetos do cotidiano. Diagnosticado esquizofrênico-paranoico, passou parte de sua vida confinado na Colônia Juliano Moreira, onde recolheu e organizou utensílios do dia a dia, com os quais confeccionou seus trabalhos. Para ele, tal realização era uma espécie de inventário do mundo para o dia do juízo final, tarefa imposta por vozes que dizia ouvir. No início da década de 1980, com as questões levantadas pela arte contemporânea com a antipsiquiatria e as novas teorias sobre a loucura, os trabalhos de Bispo começaram a ser valorizados e integrados ao circuito da arte.

Em *Talheres* e *Partida de Xadrez com Rosângela*, Bispo se apropriou de objetos de seu entorno, como talheres e frascos de remédios, interveio em muitos deles com pincel e agulha e, a partir de colagens e adições, compôs obras de grande potência visual.



Arthur Bispo do Rosario
Talheres, s.d.
Madeira, metal, papel,
tecido e plástico
Coleção Museu Bispo do Rosário
Arte Contemporânea



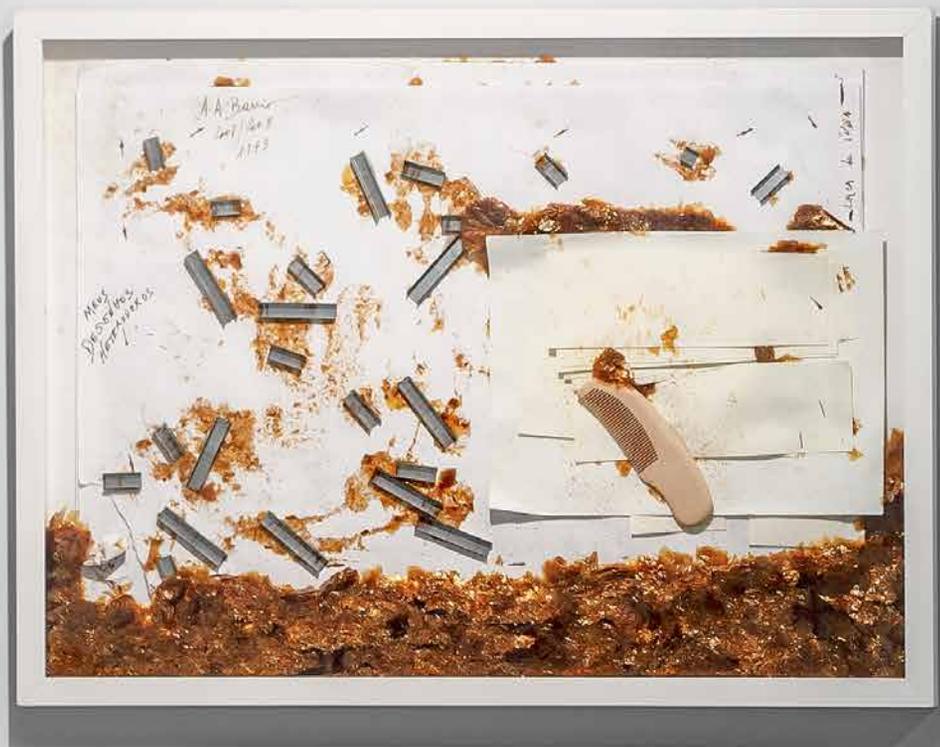
ARTUR BARRIO

PORTO, PORTUGAL - 1945

Artur Barrio reside no Brasil desde sua infância. Sua trajetória é marcada pelo afastamento das linguagens tradicionais. A partir de 1969, cria as *Situações* – trabalhos produzidos com materiais orgânicos como lixo, papel higiênico, detritos humanos e carne –, propondo intervenções de grande impacto no espaço urbano. Sua obra questiona o sistema de arte vigente e as relações entre arte e vida.

Na série *Os Meus Desenhos Heterodoxos*, ele propõe uma *assemblage* de materiais em que explora a linguagem do desenho e sua materialidade. Pentas, grampos, manchas e pequenas anotações misturam-se ao traço fluido de seu desenho. Em *Jogo do Bicho*, ele se apropria e intervém em duas cartelas de jogo do bicho. Tais trabalhos fazem referência direta a Marcel Duchamp por questões formais ou específicas de sua trajetória.

Artur Barrio.
Sem título, da série
Os Meus Desenhos
Heterodoxos, 1973/2009
(detalhe)



Artur Barrio
Sem título, da série *Os Meus*
Desenhos Heterodoxos, 1973/2009
Técnica mista sobre papel
Coleção Galeria Millan

Jogo do Bicho, 1974
Técnica mista sobre papel
Coleção Galeria Millan

Jogo do Bicho, 1974
Técnica mista sobre papel
Coleção Galeria Millan

7000
1317
1310
3100
7398
143
219
25

0032	08460	08460	08460
0015	09810	09810	09810
1002	05223	05223	05223
2139	4579	4579	4579
7278	03152	03152	03152
8254	0454	0454	0454
827	0942	0942	0942
	10	10	10

Cr\$ 600.000,00 1121. Extração
 PLANO 104/74
 Lista de SÁBADO, 6 de ABRIL de 1974
 31.622 prêmios compreendidos nos séries A, B e C e mais um prêmio 1121A/74

SERÃO PAGOS INTEGRALMENTE OS PRÊMIOS DESTA LISTA

SERIE	PRÊMIO	VALOR	QUANTIDADE	TOTAL
PRÊMIO 1121A/74	600.000,00	1	1	600.000,00
PRÊMIO 11270	40.000,00	1	1	40.000,00
PRÊMIO 38101	20.000,00	1	1	20.000,00
PRÊMIO 60514	20.000,00	1	1	20.000,00
PRÊMIO 10925	10.000,00	1	1	10.000,00

51985
600.000,00
CÁD. PAULISTA

11270
40.000,00
CÁD. PAULISTA

38101
20.000,00
CÁD. PAULISTA

60514
20.000,00
CÁD. PAULISTA

10925
10.000,00
CÁD. PAULISTA

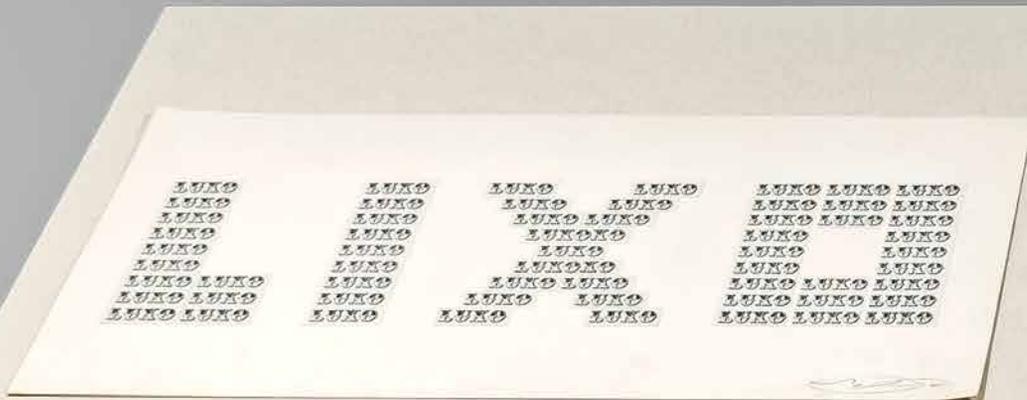
1121. Extração
 6 de Abril de 1974 — AS QUARTAS-FEIRAS A VOZ DO BRASIL TRANSMITE O RESULTADO DA LOTERIA FEDERAL

Augusto de Campos
Luxo, 1965
Colagem sobre papel
Coleção do artista

Nada, 1968
Fotografia
Coleção do artista

Augusto de Campos e Julio Plaza
Reduchamp, 1976
Impressão em papel
Coleção do artista

Augusto de Campos
Tribuna Literária Ready Made in Brazil, 1970
Jornal
Coleção do artista



AUGUSTO DE CAMPOS

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1931

O poeta, artista visual, tradutor, ensaísta, crítico de literatura e música, Augusto de Campos é um dos precursores da poesia concreta no Brasil, ao lado de seu irmão Haroldo de Campos e de Décio Pignatari. Sua produção poética é marcada pelo conceito *verbivocovisual*, traduzido da obra de James Joyce, que, em linhas gerais, busca substanciar de forma simultânea as dimensões semânticas, sonoras e visuais dos poemas.

Na série *Popcretos*, de 1964, Campos rompeu com o formalismo concreto e se apropriou daquilo que intitulou “o maior parque gráfico do mundo: os jornais e as revistas”. Nesse mesmo ano, exibiu a série de quatro colagens em uma exposição na galeria Atrium, em São Paulo, ao lado de obras de Waldemar Cordeiro. *Olho por Olho*, uma composição de muitos olhos, bocas e sinais gráficos, é o mais visual dos popcretos, sendo um poema sem palavras. O trabalho de Campos é, de certa forma, uma das principais referências para outros artistas presentes na mostra, que compõem o eixo curatorial cuja ênfase é a relação da palavra com a imagem.





Augusto de Campos
Olho por Olho, da série *Popcretos*, 1964
Colagem
Coleção do artista

BARRÃO

RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1959

Barrão é um artista que experimenta diferentes linguagens. Entre seus trabalhos destacam-se obras tridimensionais nas quais ele se aproveita de restos e sucatas de objetos do cotidiano e, a partir deles, cria objetos de arte em que as memórias e formas se sobrepõem como camadas. A bricolagem é seu ponto de partida: o procedimento de desmontar objetos, compreender como são feitos e propor novas construções.

Sono Sony faz parte de uma série na qual Barrão se apropria de eletrodomésticos para criar *assemblages* de caráter *nonsense*. Em *Futura*, ele aproxima o universo *kitsch* das artes e cria, com objetos de porcelana, uma *assemblage* de potencial narrativo e figurativo. Já em *Rádio Território*, a resina branca parece congelar os materiais e uni-los como um único objeto, incapacitando-o de emitir sons; eles assumem outro espaço e tempo em sua composição.



Barrão
Sono Sony, 2002
Plástico, barro pintado e cola
Coleção do artista



Barrão
Rádio Território, 2016
Resina epóxi e esmalte sintético
Coleção Fortes D'Aloia & Gabriel

Futura, 2008
Porcelana e resina epóxi
Coleção Fortes D'Aloia & Gabriel





Bruno Faria
Candangos, 2016/2017
Escultura
Cortesia do artista

BRUNO FARIA

RECIFE, PE, BRASIL - 1981

Bruno Faria parte, em seus trabalhos, da apropriação e da intervenção em objetos cotidianos. Apesar de ser um dos mais jovens artistas da mostra, sua obra, permeada por questões do presente, incorpora e dialoga com outros tempos, trazendo-os para o momento contemporâneo.

Candangos – título que remete ao apelido dado por Juscelino Kubitschek aos trabalhadores migrantes que construíram Brasília – é uma instalação constituída de uma mesa de ambulante preenchida por cinco tipos de esculturas vendidas como souvenir de monumentos que retratam Brasília, e, em contraposição, exibe a manchete da inauguração da capital publicada em uma edição histórica da revista *Manchete* de 1960. Propõe, assim, uma reflexão sobre a construção de Brasília e sobre utopias e distopias modernas. Trata-se de uma apropriação de outra apropriação – uma vez que o artista se apropriou da apropriação realizada pelo artesão, que, por sua vez, se apropriou das formas arquitetônicas de Oscar Niemeyer. Esse procedimento pode ser identificado como um momento pós-pós Duchamp.





Cadu
Partitura V, 2010/2013
Trem elétrico, trilhos,
hastes, garrafas e copos
Cortesia do artista e Galeria Vermelho



CADU

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1977

A poética de Cadu lida com a criação de sistemas, máquinas, instalações, pinturas, desenhos e esculturas. O artista explora a arte sonora e constrói instrumentos que se aproximam daquilo que denominamos engenhocas. Elas condensam, em si, a informalidade da apropriação de objetos populares, a funcionalidade original do objeto em uma interessante unidade formal. Uma vez que o material está montado, o artista aguarda uma surpresa e espera a sonoridade produzida.

Em *Partitura V*, dois trenzinhos elétricos são os protagonistas na formação de uma melodia gerada pelo movimento dos brinquedos, suas antenas de metal e seu encontro com garrafas e frascos de vidro. Os trenzinhos fazem referência ainda ao transporte ferroviário que é utilizado no país, sobretudo pelas indústrias, em uma menção direta ao local em que foi realizada a mostra.



CAO GUIMARÃES

BELO HORIZONTE, MG, BRASIL - 1965

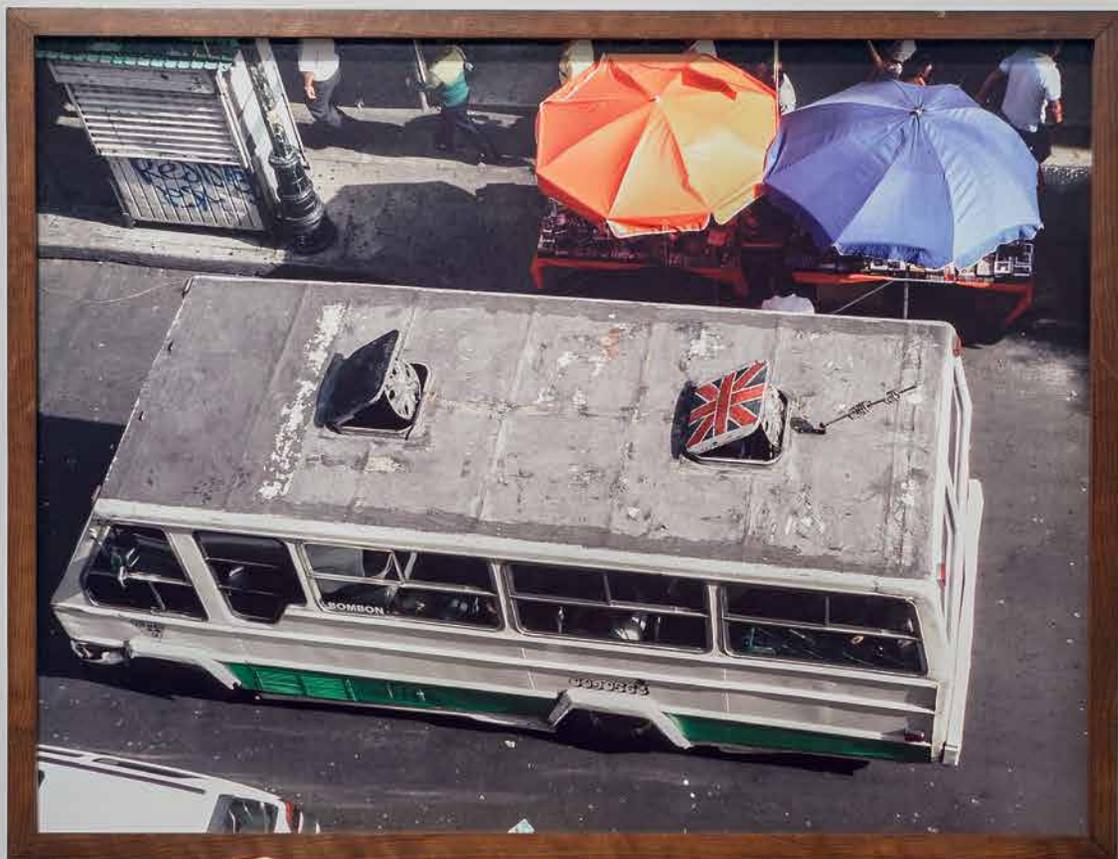
Cao Guimarães é videomaker, fotógrafo e cineasta. Durante um período de sua trajetória, ele realizou um inventário fotográfico de gambiarras. A gambiarra começa a partir da apropriação e do deslocamento das coisas do mundo de sua função habitual, e o procedimento de colagem vem com o intuito de prolongar, ampliar ou melhorar o funcionamento do objeto.

As fotografias da série *Gambiarras* demonstram o espírito criativo do *readymade*, que se confunde com o “jeitinho” do improviso funcional dos brasileiros. Em *Nichos de Gambiarras: música* fica explícito o procedimento quase colecionista do artista, que acumula ao máximo essas soluções criativas e populares e busca categorizá-las e catalogá-las.

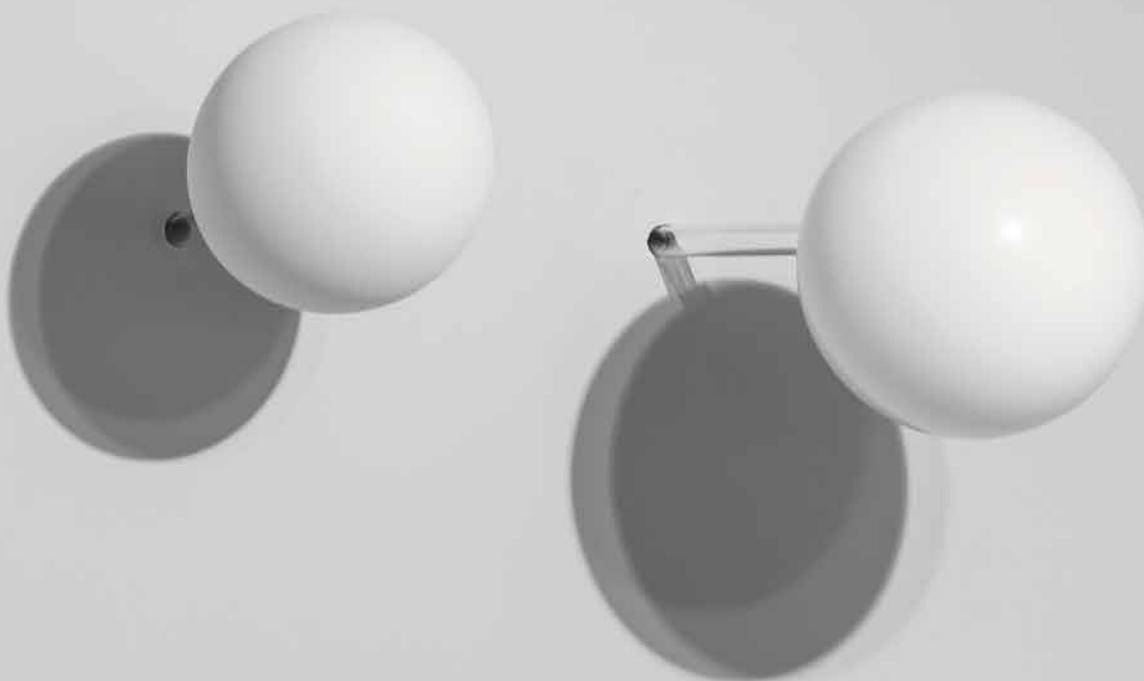


Gambiarra # 50, 2005
Fotografia
Cortesia do artista e
Galeria Nara Roesler

Gambiarra # 42, 2005
Fotografia
Cortesia do artista e
Galeria Nara Roesler



Cao Guimarães
Gambiarra # 45, 2005
Fotografia
Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler



CARLA GUAGLIARDI

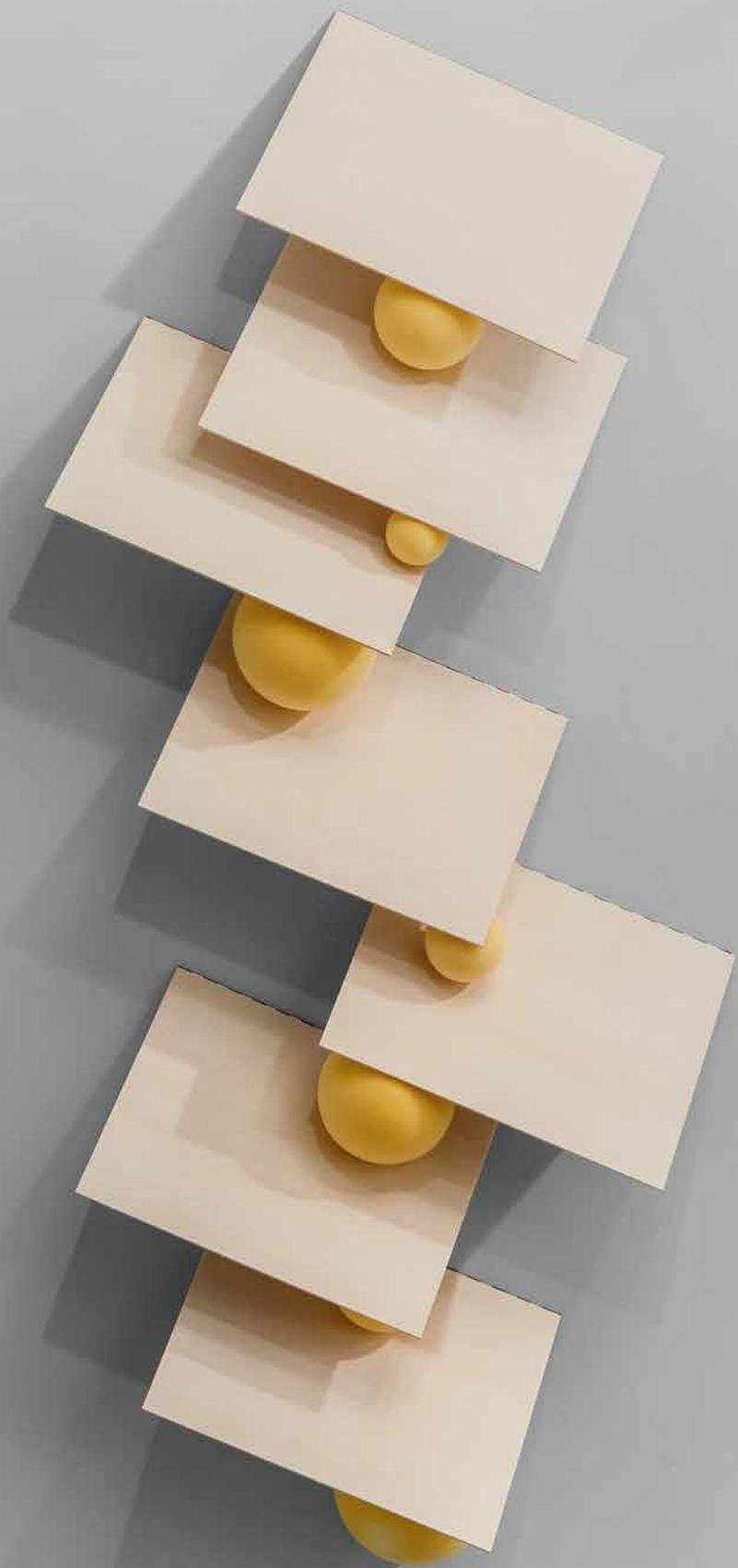
RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1956

O peso e a leveza compõem a poética da artista, assim como a mobilidade e a imobilidade. Em seu trabalho, os materiais estão sempre submetidos ao tempo, que, muitas vezes, aparece descrito nas legendas como parte do trabalho. Carla propõe obras nas quais o rigor formal se alia à organicidade dos materiais e a sua leveza visual.

Em *Partitura (V)/Vertical*, o volume ocupado por espumas esféricas é tensionado por estruturas de madeira que nelas se apoiam, de forma que a estabilidade da estrutura formada pelo conjunto escultórico convive com sua instabilidade. Já em *Conversation I*, um cano, com duas bexigas presas em suas extremidades, entra e sai pela parede através de dois buracos, formando um sistema único. Carla dialoga com a concepção de tempo e movimento de Duchamp – segundo Octavio Paz, ele é um artista do movimento retardado e do tempo estendido – e, como acontece nos trabalhos presentes na mostra, a temporalidade escapa ao espectador.

Carla Guagliardi
Conversation I, 2012
Tubo de vidro fixado na parede, duas
saídas, dois balões e látex, ar e tempo
Cortesia da artista





Carla Guagliardi
Partitura (V)/Vertical, 2013
Sete peças de madeira
compensada, dobradiças e
sete bolas de espuma
Cortesia da artista



Carlito Carvalhosa
Sem título, 2011
Espelho
Coleção do artista

Sem título, 2011
Espelho
Coleção do artista



CARLITO CARVALHOSA

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1961

A poética de Carvalhosa realiza-se na relação entre o lugar e aquilo que tem a capacidade de ser construído espacialmente pela matéria escultórica – essa última pode ser apropriada de objetos e elementos do mundo ou construída pelo artista. Em constante diálogo com a história da arte, ele se interessa pela maleabilidade e pelo caráter translúcido e formal dos materiais.

Carvalhosa frequentemente utiliza o espelho como suporte para a pintura abstrata, como nos trabalhos presentes na mostra, propondo uma interação direta do público e do espaço com a obra por meio da imagem refletida que adentra a composição pictórica. A exposição e a audiência passam a integrar a obra, que contém nela mesma informação do outro, exceto pela mancha de tinta branca que escorre pelas superfícies reflexivas dos espelhos-tela.



Chelipa Ferro
Tá enrolando, 2012/2017
Performance

CHELPA FERRO

RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1995

LUIZ ZERBINI (1959), BARRÃO (1959), SÉRGIO MEKLER (1963)

Grupo criado em 1995, formado por Luiz Zerbini, Barrão e Sergio Mekler, o Chelpa Ferro destaca-se na produção de arte contemporânea brasileira ao utilizar elementos sonoros justapostos aos visuais em suas instalações e performances. A música é desconstruída pelo grupo, que utiliza colagens sonoras e remixes na composição de uma nova linguagem.

Em *Tá Enrolando*, performance realizada na abertura da mostra, os artistas intervêm em antigas gravações de sons da cidade. Essas gravações, feitas pelos integrantes do grupo sem o conhecimento prévio do conteúdo sonoro dos outros, são utilizadas para mixagens individuais e alternadas – o acaso é o principal elemento detonador do resultado artístico.





Cildo Meireles
Zero Dollar, 1978-1984
Litografia *offset* sobre papel –
Coleção Galeria Luisa Strina

Zero Cruzeiro, 1974-1978
Impressão *offset* em papel –
Coleção Galeria Luisa Strina

Zero Real, 2014
Cédula
Coleção Galeria Luisa Strina

Inserções em Circuitos Ideológicos 2:
Projeto Cédula – O que Aconteceu
com Amarildo?, 1970/2013
Impressão *offset* em papel-cédula
Coleção Galeria Luisa Strina



CILDO MEIRELES

RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1948

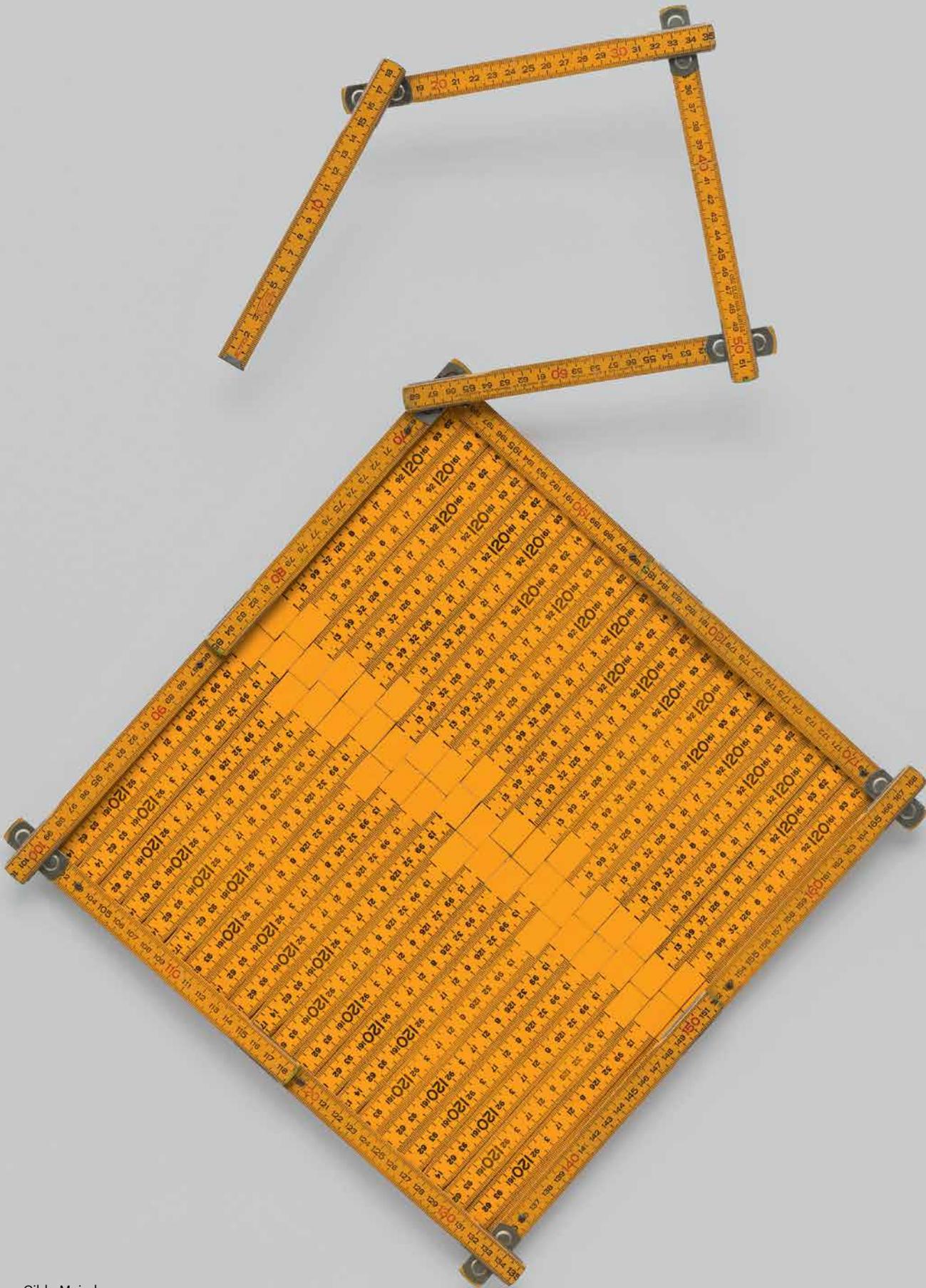
Cildo Meireles transita entre a instalação, o desenho e a escultura, dialogando com o conceitualismo e questionando os meios, os suportes e as linguagens artísticas tradicionais. O artista investiga o lugar da convenção social e questiona o sistema artístico.

Em *Projeto: Inserções em Circuitos Ideológicos*, Cildo Meireles inscreveu denúncias sobre a ação da polícia durante o regime militar em garrafas de refrigerante retornáveis e cédulas de dólar e cruzeiro. Seu objetivo era se aproveitar do sistema de circulação social desses objetos e com isso promover o maior alcance de sua mensagem. O artista criou ainda outras séries utilizando cédulas de dinheiro, a *O Dólar*, a *O Cruzeiro* e, mais recentemente, a *O Real*, nas quais questiona a situação econômica e o sistema da arte que atribui valor ao objeto artístico. Na série *Metros*, ele se apropria de materiais de uso popular – no caso, do instrumento metro, utilizado para a medição por carpinteiros e pedreiros – e realiza trabalhos com grande rigor formal.



Cildo Meireles
Inserções em Circuitos Ideológicos:
Projeto Coca-Cola, 1970
Garrafas de Coca-Cola e
decalque de silk screen
Coleção Galeria Luisa Strina





Cildo Meireles
Metros II - 6A, 1977-1993
Trenas de marceneiro
Coleção Galeria Luisa Strina



DETANICO LAIN

CAXIAS DO SUL, RS, BRASIL - 1996

ANGELA DETANICO (1974), RAFAEL LAIN (1973)

Angela Detanico e Rafael Lain trabalham em colaboração desenvolvendo projetos artísticos e de design gráfico desde 1996. Os códigos e símbolos presentes na linguagem são fundamentais à poética da dupla.

Na série *Pilha*, eles codificam o alfabeto a partir do empilhamento de objetos do cotidiano, criando uma relação entre as pilhas e o alfabeto, sendo que um objeto representa a letra A e assim sucessivamente. Em *Às Ordens*, a mensagem é transmitida a partir do empilhamento de caixas de pizza e pode ser decodificada pelo espectador no título de seu trabalho.

Nos trabalhos *Em Ordem Alfabética* e *Timesquare*, a dupla propõe jogos de palavras. Na primeira obra, os dizeres da bandeira nacional e sua carga simbólica são desconstruídos e as letras, organizadas em ordem alfabética; na segunda, os artistas utilizam ponteiros de relógios para compor a forma de um quadrado, de modo a sugerir um tipo de trocadilho entre a forma, o título da obra e a semântica.



Detanico Lain
Timesquare, 2004
Relógios
Cortesia dos artistas

Às Ordens, da série *Pilha*, 2017
Caixas de papelão
Cortesia dos artistas

Em Ordem Alfabética, 2017
Pintura sobre parede
Cortesia dos artistas



DEEEG M OOO PRRRSS





EDER SANTOS

BELO HORIZONTE, MG, BRASIL - 1960

Eder Santos é videoartista, cineasta, roteirista e designer gráfico. Em sua pesquisa, propõe a criação de uma linguagem baseada na observação dos aspectos técnicos do vídeo e a ressignificação da relação entre o espectador e a projeção, e opera no limite da visibilidade da imagem e da fantasmagoria.

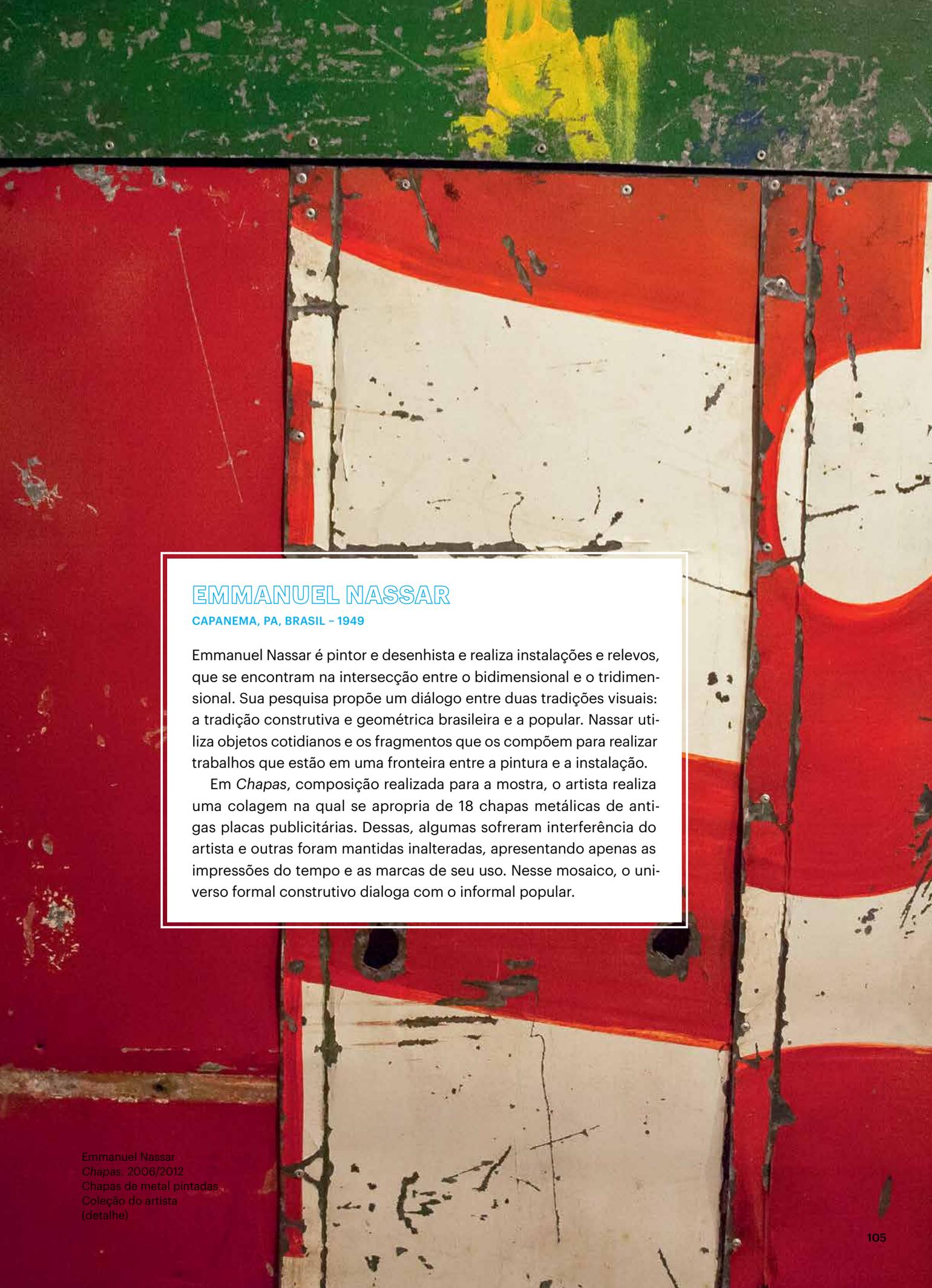
Na obra *Preguiça*, da série *Enciclopédia da Ignorância*, e em *Call Waiting*, objetos cotidianos são apropriados por experiências em vídeo que evocam fragmentos de memória do artista e a degeneração da imagem. Na primeira, Santos cria a ilusão de uma gota que cai no interior de uma pia de louça branca cheia de água, tornando o elemento líquido o suporte para a projeção. Já *Call Waiting* é a primeira de uma série de videoinstalações em que Santos utiliza gaiolas e projeção de pássaros. No trabalho, as aves têm liberdade de voo à medida que entram e saem do espaço definido pelo monitor de projeção.



*Preguiça, da série
Enciclopédia
da Ignorância, 2003
Pia e videoinstalação
Coleção particular*



Eder Santos
Preguiça, da série
*Enciclopédia
da Ignorância*, 2003
(detalhe)



EMMANUEL NASSAR

CAPANEMA, PA, BRASIL - 1949

Emmanuel Nassar é pintor e desenhista e realiza instalações e relevos, que se encontram na intersecção entre o bidimensional e o tridimensional. Sua pesquisa propõe um diálogo entre duas tradições visuais: a tradição construtiva e geométrica brasileira e a popular. Nassar utiliza objetos cotidianos e os fragmentos que os compõem para realizar trabalhos que estão em uma fronteira entre a pintura e a instalação.

Em *Chapas*, composição realizada para a mostra, o artista realiza uma colagem na qual se apropria de 18 chapas metálicas de antigas placas publicitárias. Dessas, algumas sofreram interferência do artista e outras foram mantidas inalteradas, apresentando apenas as impressões do tempo e as marcas de seu uso. Nesse mosaico, o universo formal construtivo dialoga com o informal popular.

Emmanuel Nassar
Chapas, 2006/2012
Chapas de metal pintadas
Coleção do artista





Felipe Cohen
Ampulheta, 2013
Madeira, vidro e garrafa de vidro
Coleção Coletiva

Sem título, 2013
Madeira, vidro e garrafa de vidro
Cortesia do artista e Galeria Millan



FELIPE COHEN

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1976

Utilizando-se de formas puras e perfeitamente arranjadas, Felipe Cohen pesquisa, em seu trabalho, a maneira pela qual o espaço é construído. Ele coloca materiais nobres e cotidianos em situações de limite e de expansão, de modo que as questões formais e sua fragilidade integram sua poética. Nessa mistura de nobreza de materiais, ele combina objetos construídos e esculpido com outros provindos da indústria; seu trabalho situa-se entre o *readymade* e a escultura.

Em *Ampulheta* e *Sem título*, a transparência e a reflexividade de superfícies de vidro interagem com o espectador, provocando um efeito de ilusão ótica. O desaparecimento e a reaparição de objetos são a chave para a compreensão da poética desses trabalhos de Cohen.





Fernanda Gomes
Sem título, 2008
Madeira
Coleção Galeria Luisa Strina

Sem título, 2014
Cabide de madeira e prego
Coleção da artista



FERNANDA GOMES

RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1960

Os trabalhos de Fernanda Gomes partem da apropriação de objetos de uso cotidiano. Na maioria dos casos, eles mantêm um ar indefinido e parecem inacabados. O gesto da artista consiste em encontrar, deslocar e reorganizar esses mínimos objetos, gastos e usados. Muitas vezes, ela introduz na *assemblage* a cor branca, de modo a despersonalizá-los ao máximo.

Em *Sem título*, a artista apropria-se de bancos de diversas procedências e formas para criar uma espécie de torre de estrutura frágil e equilíbrio instável. Na segunda proposta, Fernanda mostra a inserção do gancho de um cabide no interior de um painel, posicionando-o em seu centro. A parte externa do cabide permanece visível no espaço, inscrevendo-se em um amplo lugar vazio no painel, o que faz o objeto assumir uma dimensão escultórica.



GISELA MOTTA E LEANDRO LIMA

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1996

GISELA MOTTA (1976), LEANDRO LIMA (1976)

A parceria de Gisela Motta e Leandro Lima iniciou-se no fim dos anos 1990, marcada, sobretudo, pela produção de vídeos. Na década seguinte, começaram a realizar também instalações e objetos, nos quais mantiveram a linguagem audiovisual como cerne do pensamento de criação. Os projetos empregavam padrões, medidas e estruturas e propunham uma espécie de ambivalência entre o que é natural e o que é sintético, e entre a utopia e a distopia do grande avanço tecnológico.

Em *Chora Chuva*, criada durante uma residência em Vancouver, os artistas se apropriaram de baldes, mesas, água e amplificadores de som para recriar visual e sonoramente a recepção do gotejar. A goteira, no entanto, vem não de cima, mas de baixo, provocada pela vibração dos alto-falantes. A composição sonora se espalha por vários canais de áudio com movimentos ora agitados, ora quietos, sem cessar.



Gisela Motta e Leandro Lima
Chora Chuva, 2014
Técnica mista
Cortesia dos artistas

Guto Lacaz
Volta Dada, 2017
Técnica mista
Coleção do artista

Cabide Móvel, 1979
Técnica mista
Coleção do artista



GUTO LACAZ

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1948

Artista, performer, ilustrador, designer, desenhista e cenógrafo, Guto Lacaz iniciou sua trajetória na década de 1970 e sua poética consiste no deslocamento e na resignificação de objetos cotidianos, que passam a integrar espécies de engenhocas, no qual o humor e a participação do público são elementos centrais.

Em *Furadeiras*, Lacaz acopla dois objetos que exercem a mesma função e que representam distintas temporalidades da tecnologia criada pelo homem. O universo cotidiano também aparece nas outras criações do artista que compõem a mostra, como *Cabide Móvel* e *Lógico Equilíbrio*: o interesse de Lacaz está, sobretudo, no movimento que tais objetos podem ter, assumindo novos papéis narrativos e possíveis funções. Em *Volta Dada*, uma homenagem e uma citação direta a Duchamp, o artista cria uma espécie de engenhoca mecânica em que propõe também um jogo de palavras, no qual retoma o funcionamento original da roda.



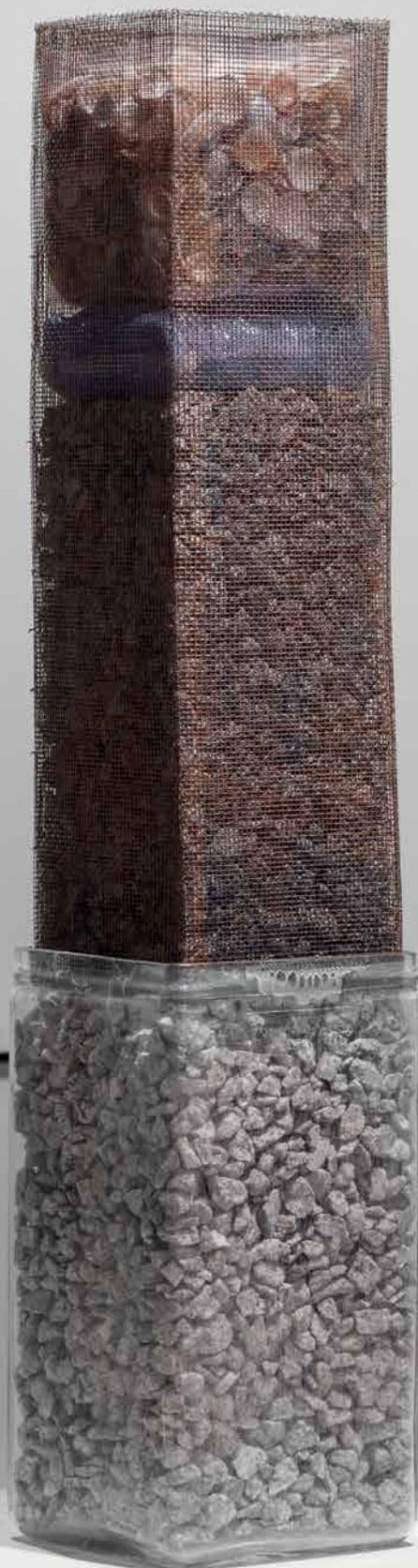


Guto Lacaz
Furadeiras, 2000
Técnica mista
Coleção do artista

Lógico Equilíbrio, 1990
Técnica mista
Coleção Adolpho Leirner



Hélio Oiticica
Bólido Vidro Nº 13 Versão 2,
1964/1965
Volume de vidro com
estrutura aramada, plástico,
conchas e pigmentos
Coleção Banco Itaú



HÉLIO OITICICA

RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1937 | RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1980

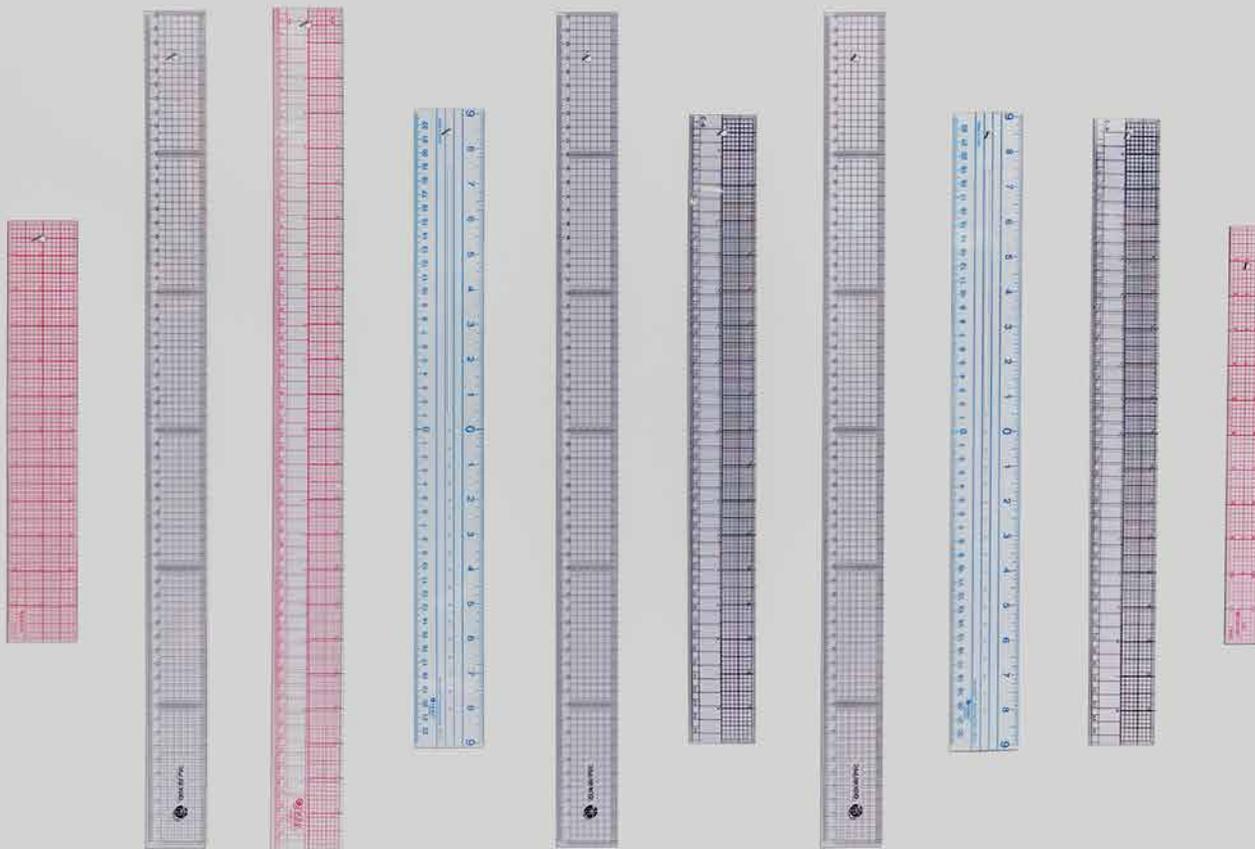
Hélio Oiticica iniciou sua trajetória como pintor e escultor de vertente concreta e rompeu com as linguagens tradicionais para superar a noção de objeto de arte como definido no meio em que vivia nos anos 1960. Integrou o grupo Frente e o grupo Neoconcreto no Rio de Janeiro, tal que as formas geométricas das composições iniciais de Oiticica tornaram-se rapidamente relevos espaciais e, posteriormente, objetos que se utilizam de materiais comuns e propõem a participação direta do público.

Bólido Vidro Nº 13 Versão 2 foi concebida em 1964, mesmo ano dos *Pop-cretos* de Augusto de Campos e de Waldemar Cordeiro e das experiências escultóricas com caixas de fósforo de Lygia Clark, todas marcas iniciais do que denominamos ressonância mórfica *duchampiana* no Brasil. A obra integra o que o artista denominou Projeto Ambiental, no qual todo indivíduo seria capaz de descobrir-se criativo diante dessas experiências de liberdade, um pensamento conectado com o “ato criativo” de Duchamp.



Jac Leirner
Pulmão, 1987
Papel laminado
Coleção da artista

Small Transparency, 2015
Dez réguas plásticas
Cortesia Fortes D'Aloia & Gabriel



JAC LEIRNER

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1961

O trabalho de Jac Leirner iniciou-se com a longa coleta de objetos comuns, ligados a seu universo pessoal e ao universo do consumo. Sua experiência inclui aquarelas, esculturas e sobretudo instalações que primam pelo rigor formal. Acumulação, ordenação e classificação se transformam em uma estratégia construtiva. A artista interrompe o fluxo dos objetos do cotidiano e os insere no circuito artístico, atribuindo-lhes, portanto, outros significados.

O ponto de partida de sua prática assemelha-se ao de uma colecionadora: algumas séries levaram anos para se completar, como *Todos os Cem* – na qual notas de 100 de diferentes moedas, que circularam no Brasil durante o período da hiperinflação e que perderam seu valor monetário muito rapidamente, são organizadas como uma grande serpente. Em *Pulmão*, a artista empilha embalagens laminadas de cigarro abertas, expondo as consequências do vício e do consumo, e, em *Small Transparency*, composto de réguas de cores e escalas diversas, a artista ocupa-se com a linearidade do eixo de visão do espectador em relação ao centro da composição.



Jac Leirner
Todos os Cem, 1982/1997
Cédulas de cruzeiros, cruzados, cruzados
novos, cabo de aço e placas acrílicas
Coleção da artista





JOSÉ RESENDE

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1945

José Resende concebe seu trabalho escultórico a partir das propriedades dos diversos materiais, dialogando com a arte povera e o minimalismo. O artista recorre a pedras, tubos de cobre, lâminas de chumbo, cabos de aço, chapas de ferro, couro, parafina, mercúrio e água para construir esculturas com grande rigor formal. Interessam a Resende articulações plásticas tensas: torções, curvas e nós, que sugerem equilíbrio precário, sensação de movimento ou deslocamento.

Em *Cabeleira*, fios de cobre se organizam a partir de um anel central que divide e cria movimento na escultura, mesmo efeito ordenador provocado por um tubo de aço no interior da obra *Covo*, dando sustentação e forma ao objeto apropriado. Já em *Sabonetes*, um procedimento cotidiano – juntar sabonetes velhos com novos – é apropriado e deslocado pelo artista, que constrói esculturas de pedra que se assemelham a essas quase esculturas cotidianas e que são expostas em uma prateleira de banheiro no espaço expositivo.





José Resende
Sabonetes, 2004
Bronze com várias pátinas,
vidro e aço cromado
Coleção Instituto José Resende

Covo, 2011
Aço inox e cobre
Coleção Instituto José Resende



JOSÉ RUFINO

JOÃO PESSOA, PB, BRASIL - 1965

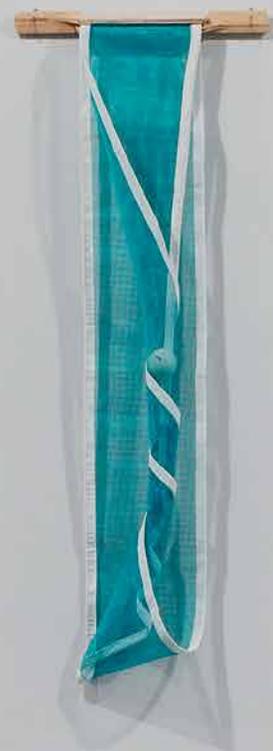
José Rufino utiliza elementos carregados de memória, oriundos sobretudo de seu legado familiar e da história dos locais onde concebe seus projetos. Documentos, cartas e mobiliário são colecionados por Rufino, que propõe que revisitemos a história e a memória trazida por esses objetos. O tom autobiográfico do artista é recorrente em sua trajetória: o pseudônimo José Rufino foi emprestado de seu avô. A narrativa pessoal e a ficção interessam ao artista, que elabora imagens de enraizamento ou de ligação orgânica entre diversos materiais e elementos.

Em *Intentio Animae*, trabalho realizado para uma exposição no Mosteiro de São Bento (São Paulo) a partir de móveis e elementos que referenciam aspectos religiosos e históricos inerentes ao local, Rufino se apropria de cadeiras de madeira unidas por uma estrutura feita de tubos e conexões, criando uma composição que remete ao surrealismo e, ao mesmo tempo, às engrenagens e traquitanas da mecânica. Rufino propõe ainda, neste trabalho, a desejada união entre a ciência e a religião.



José Rufino
Intentio Animae, 2015
Cadeiras de madeira, tubos,
conexões metálicas e manô-
metros usados, vidros e metais.
Coleção do artista





Lenora de Barros
Ping-Poem nº 4
Madeira, metal, plástico e EVA
Ping-Poem nº 7
Poliéster, plástico e madeira
Ping-Poem nº 3
Madeira, metal e plástico
Ping-Poem nº 3.1
Madeira, metal e plástico
Ping-Poem nº 5
Metal e plástico

Da série *Remirando Formas*, 2014
Cortesia da artista e Galeria Millan

LENORA DE BARROS

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1953

Lenora de Barros tem a linguagem como ponto de partida de seu trabalho. Sua obra é marcada pela produção de vídeos, performances, objetos, fotografias e instalações que exploram a fronteira entre as linguagens. Entretanto, interessa a ela mais o silêncio do que o som e o espaço vazio do que o ocupado.

Nas obras apresentadas na mostra, Lenora propõe uma espécie de jogo entre palavras e objetos, que remete diretamente a uma tradição *duchampiana*. O universo do tênis de mesa, o pingue-pongue, é apropriado pela ação poética da artista, que nos coloca diante de um movimento entre o tangível e material e a linguagem silenciosa. A disposição das obras na exposição explora a ausência escultórica de um possível jogo imaginário formalizado sem a presença de todos os seus elementos.

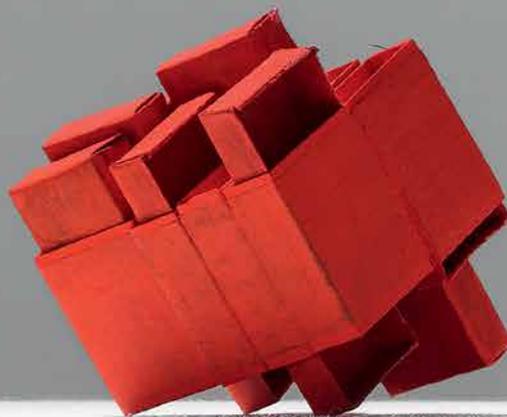




Lenora de Barros
Ping-Poem nº 3
Madeira, metal e plástico
Ping-Poem nº 7
Poliéster, plástico e madeira

Da série *Remirando Formas*, 2014
Cortesia da artista e Galeria Millan





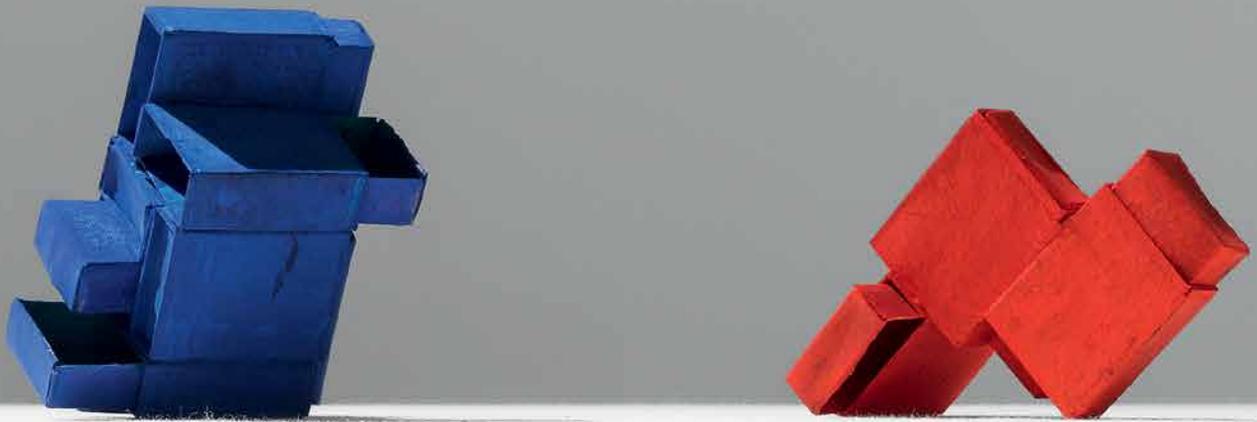
Lygia Clark
Estruturas de Caixa de Fósforos, 1964
Caixas de fósforo (réplica)
Coleção Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark

LYGIA CLARK

BELO HORIZONTE, MG, BRASIL - 1920 | RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1988

Pintora e escultora, Lygia Clark participou do Grupo Frente e, posteriormente, do Grupo Neoconcreto. Preocupada inicialmente em compreender as relações espaciais expressivas do plano, as obras de Lygia passaram a incorporar e encorajar a manipulação do espectador, quando rompeu com o formalismo concreto e começou a inserir elementos do mundo em sua poética.

Em *Estruturas de Caixas de Fósforo*, projeto de 1964, a artista propôs a manipulação pelo espectador de esculturas formadas pela sobreposição de objetos cotidianos – caixinhas de fósforo de madeira pintadas –, ampliando as possibilidades de percepção sensorial, integrando o corpo à arte, de forma individual ou coletiva. Durante a exposição, foram confeccionadas réplicas das caixinhas, que puderam ser manipuladas pelo público nas ações educativas.

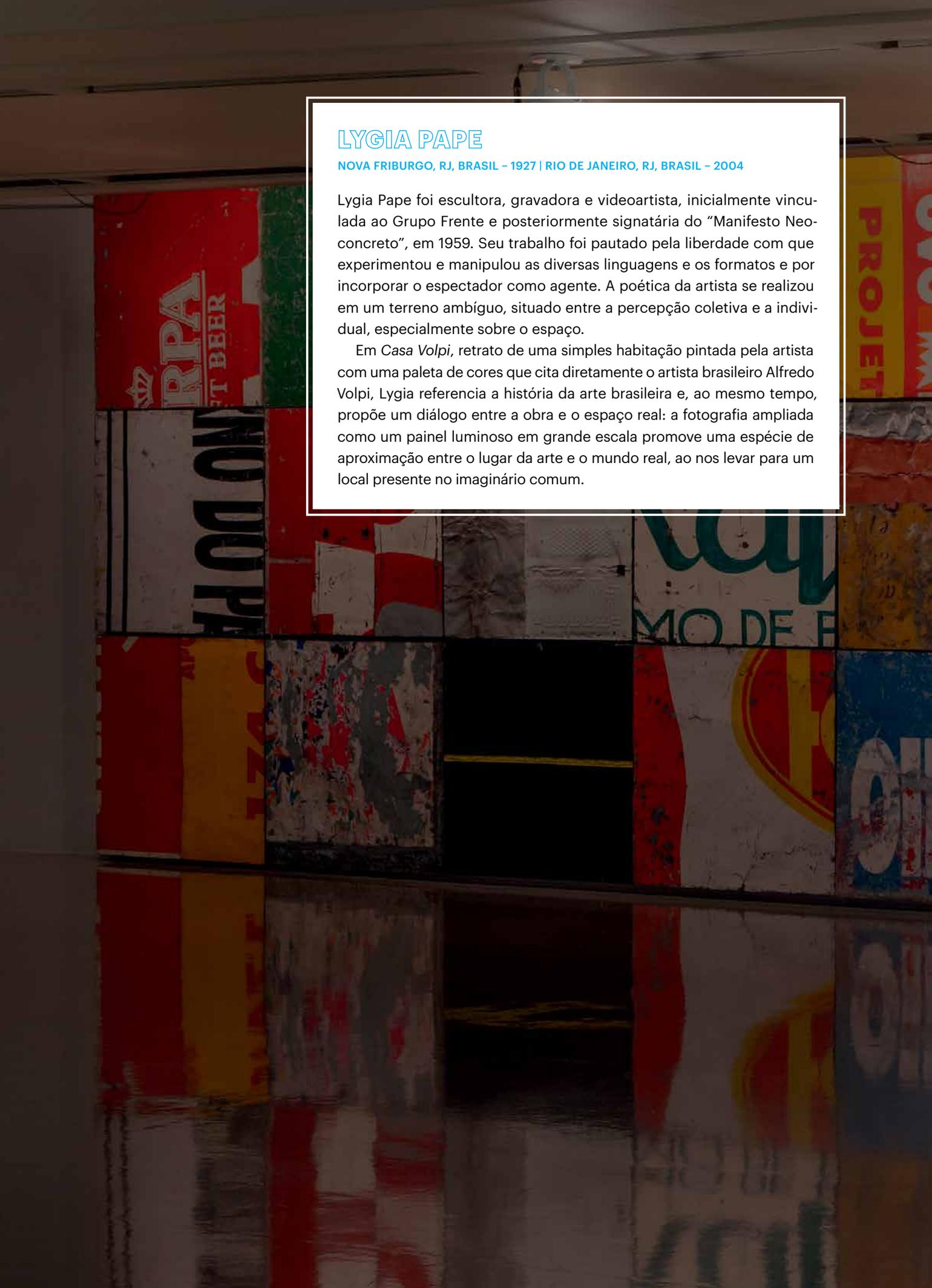


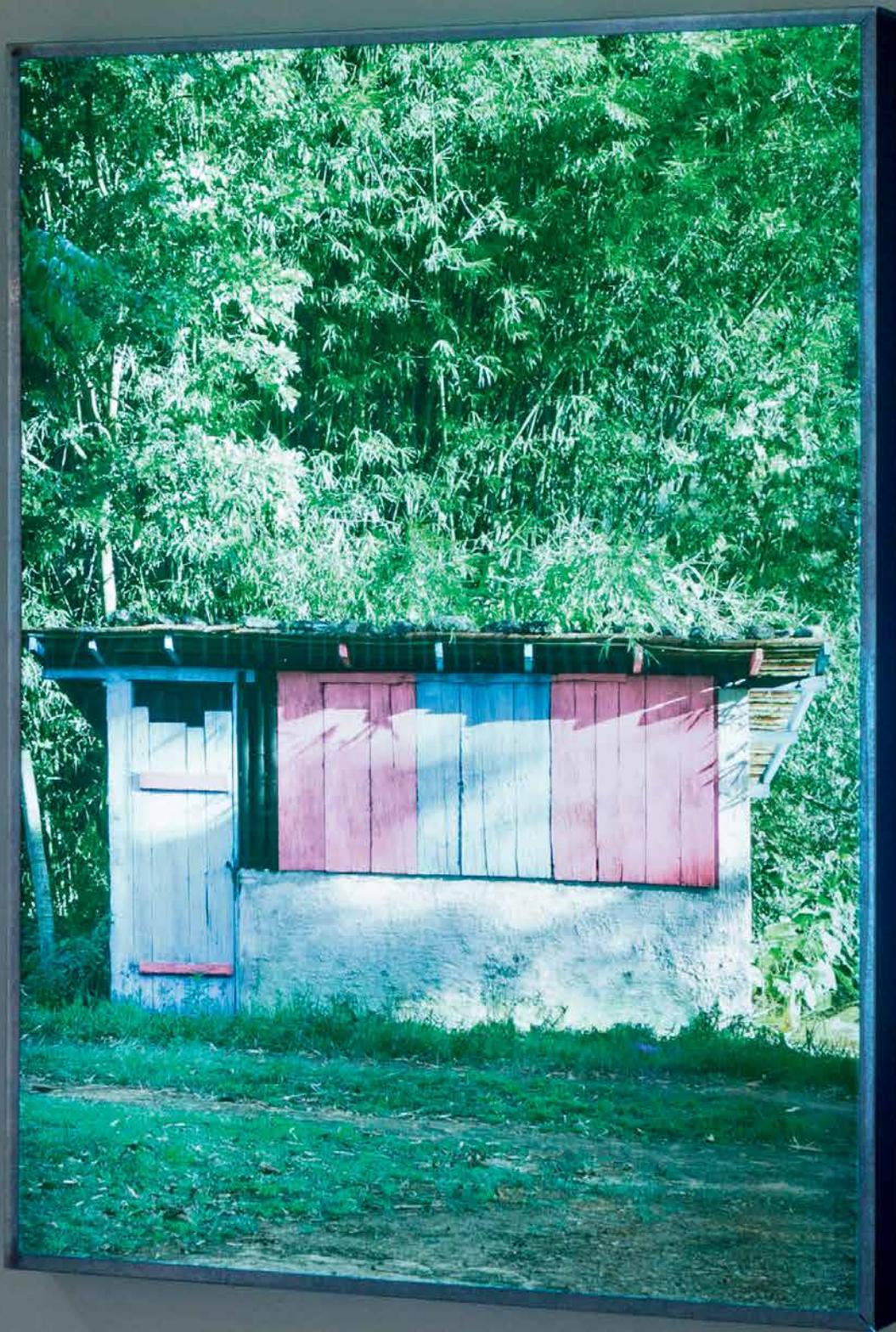
LYGIA PAPE

NOVA FRIBURGO, RJ, BRASIL - 1927 | RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 2004

Lygia Pape foi escultora, gravadora e videoartista, inicialmente vinculada ao Grupo Frente e posteriormente signatária do “Manifesto Neoconcreto”, em 1959. Seu trabalho foi pautado pela liberdade com que experimentou e manipulou as diversas linguagens e os formatos e por incorporar o espectador como agente. A poética da artista se realizou em um terreno ambíguo, situado entre a percepção coletiva e a individual, especialmente sobre o espaço.

Em *Casa Volpi*, retrato de uma simples habitação pintada pela artista com uma paleta de cores que cita diretamente o artista brasileiro Alfredo Volpi, Lygia referencia a história da arte brasileira e, ao mesmo tempo, propõe um diálogo entre a obra e o espaço real: a fotografia ampliada como um painel luminoso em grande escala promove uma espécie de aproximação entre o lugar da arte e o mundo real, ao nos levar para um local presente no imaginário comum.





Lygia Pape
Casa Volpi, 2003
Apropriação - Homenagem a A. Volpi
Backlight
Cortesia Projeto Lygia Pape

Marcia Xavier
Prisma, 2007/2017
(detalhe)





MARCIA XAVIER

BELO HORIZONTE, MG, BRASIL - 1967

Marcia Xavier se ocupa, desde o início de sua trajetória, com a construção da imagem e a percepção humana acerca da paisagem. A partir dos anos 2000, começou a realizar instalações cinéticas, aproveitando-se muitas vezes do elemento água para criar distorções visuais no ambiente e nas imagens.

A instalação *Prisma*, realizada para a exposição, faz parte de uma série de trabalhos em que a artista utiliza a transparência e o acúmulo de garrafas para criar prismas espaciais distorcidos pela água presente no interior dos recipientes. Nessas obras, Márcia Xavier tensiona o equilíbrio da percepção da paisagem arquitetônica pelos indivíduos: a transparência e a translucidez dos elementos cotidianos são apropriadas e utilizadas em uma grande estrutura de prateleiras, que funciona como uma espécie de barreira. Na montagem da exposição, o trabalho resultou em um portal ou divisor entre os núcleos relacionados aos conceitos curatoriais de subtração e de adição.

Marcia Xavier
Prisma, 2007/2017
Garrafas de vidro, barras de ferro,
vidro temperado e água
Cortesia da artista





Marcone Moreira
série *Tabuleiros*, 2017
Madeira pintada
Coleção do artista



MARCONE MOREIRA

PIO XII, MA, BRASIL - 1982

O trabalho de Marcone Moreira abrange diversas linguagens, como pintura, escultura, vídeo, objetos, fotografia e instalação. A vivência na cidade em que cresceu, Marabá – lugar de intensa movimentação de pessoas e cargas –, foi fundamental para o desenvolvimento de sua poética. Moreira costuma apropriar-se de materiais coletados ou trocados e compõe esculturas, objetos e instalações a partir da justaposição. Em sua pesquisa, interessam a troca simbólica dos materiais e o deslocamento de seus lugares de circulação.

Na série *Tabuleiros*, obra que remete diretamente à poética *duchampiana*, Moreira recolhe tabuleiros de xadrez ou dama utilizados em praças das cidades por onde circula e propõe com eles uma instalação no espaço expositivo. A composição do artista demonstra grande preocupação formal e a montagem das obras segue um rigoroso desenho espacial.





MARCOS CHAVES

RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1961

A poética de Marcos Chaves se utiliza de diversos meios, como fotografia, vídeo, *assemblage* e instalações de grandes dimensões, com o objetivo de transformar experiências cotidianas e materiais comumente ignorados em objetos artísticos. O humor e a ironia são centrais em seu trabalho, interessado pela forma dos objetos e pelo procedimento de sobreposição improvável entre eles.

Em *A Cura*, *Globo Terrestre com Peruca* e *Irene Ri*, objetos são deslocados pelo artista em uma espécie de antropomorfização, ou seja, atribuindo-lhes feições humanas e com personalidade estereotipada. Em *115 x 9 cm/115 x 9 mm*, duas madeiras encontradas ao acaso na praia com formas similares e escalas bem distintas se aproximam e se distanciam a partir do olhar aguçado do artista. O título é uma referência à medida de cada um dos objetos. Já em *Não Falo Duas Vezes*, Chaves propõe um jogo de palavras que utiliza luz e sombra como ferramentas para criar um efeito ilusório de aparição e desaparecimento.



Marcos Chaves
115 x 9 cm / 115 x 9 mm, 1987
Madeira
Coleção do artista

A Cura, 1996
Bolsa de borracha e luz "olho de gato"
Coleção do artista

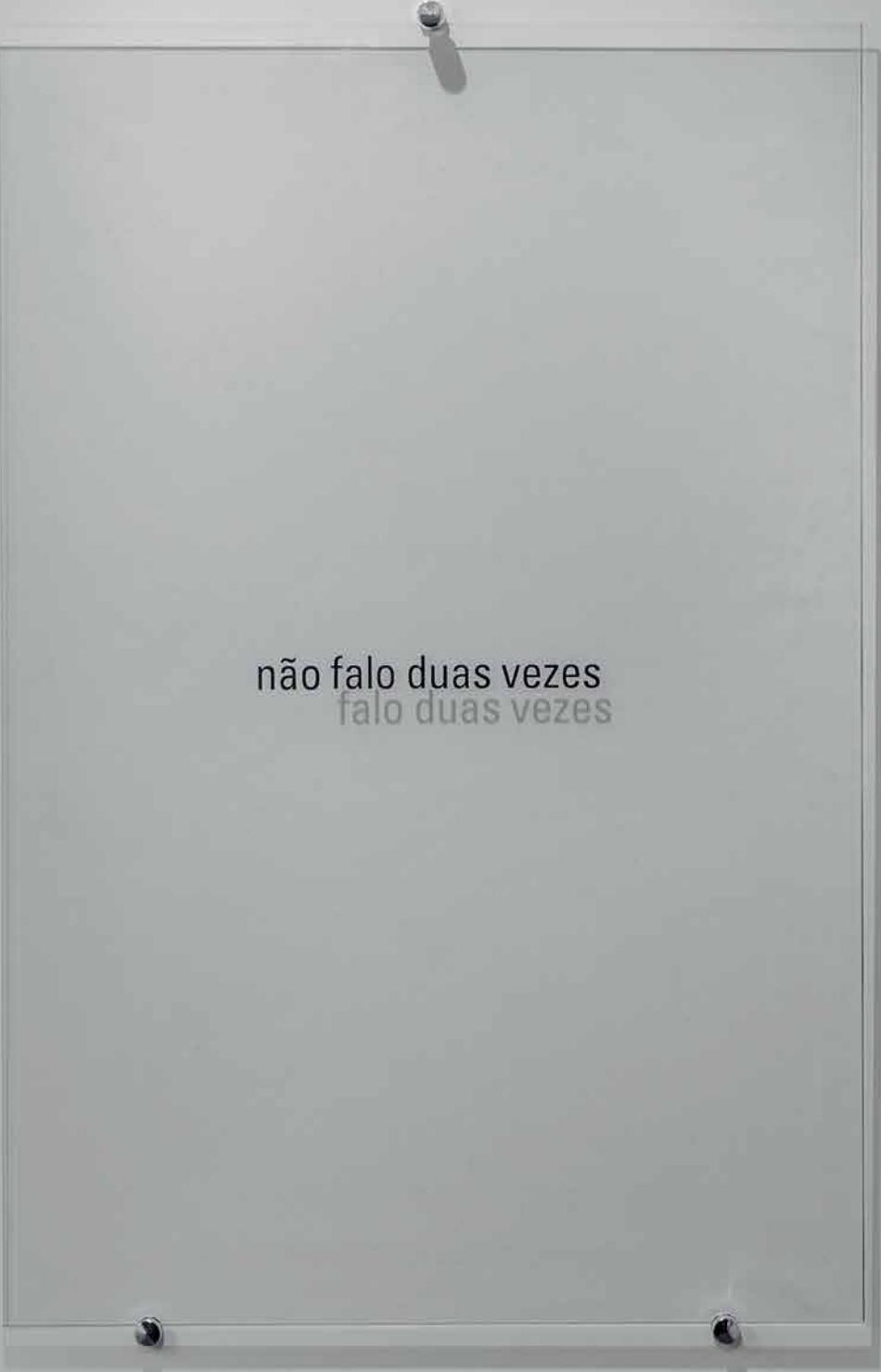
Irene Ri, 1994
Madeira e piaçava
Coleção do artista

Globo Terrestre com Peruca, 1992
Papel, metal e cabelo
Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM-RJ

Marcos Chaves
Globo Terrestre com Peruca, 1992
Papel, metal e cabelo
Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM-RJ

Não Falo Duas Vezes, 1995
Vidro e letra adesiva
Coleção do artista





não falo duas vezes
falo duas vezes



Marepe
Doce Céu de Santo Antônio - Série A, 2001
Fotografia
Coleção Galeria Luisa Strina

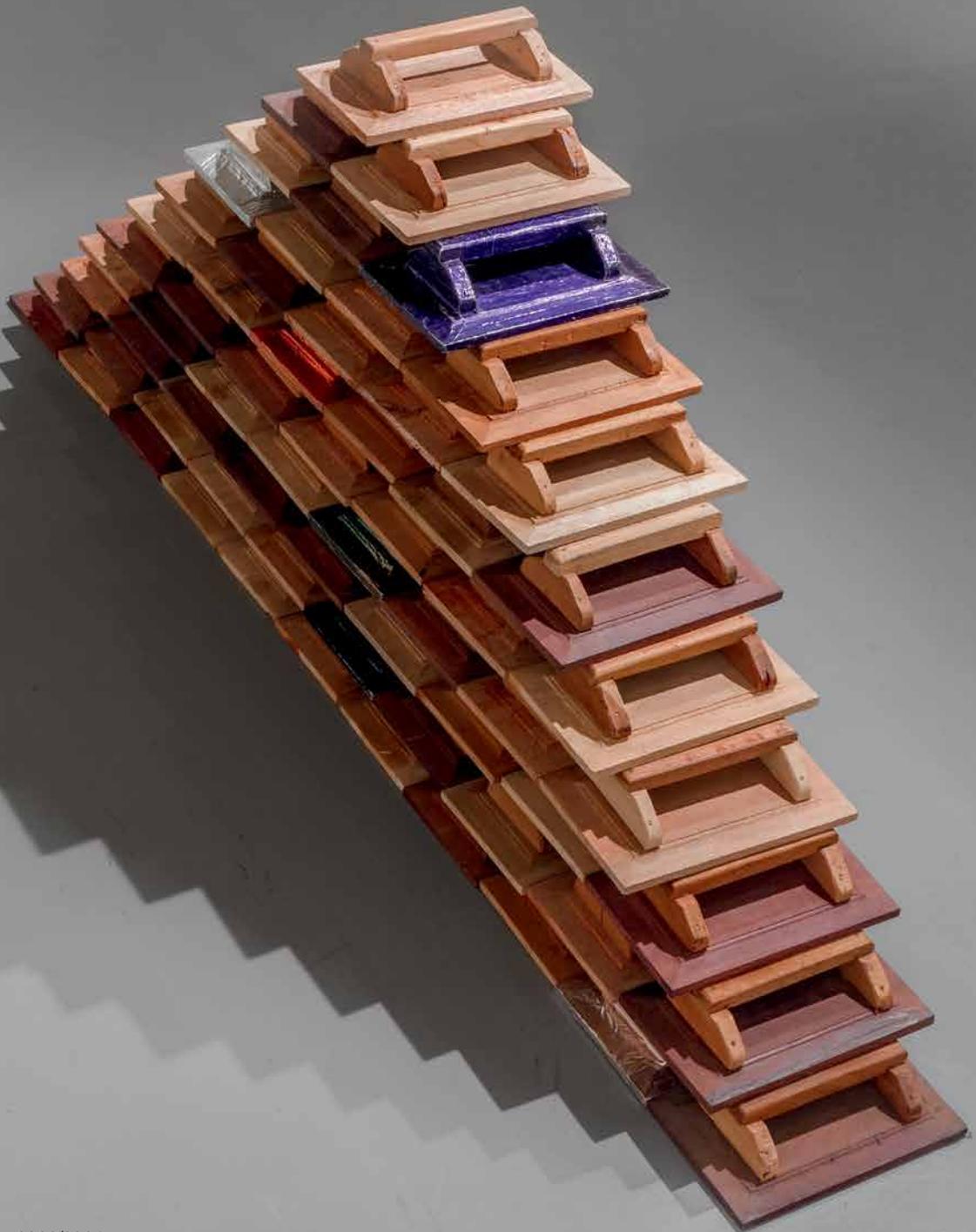
MAREPE

SANTO ANTÔNIO DE JESUS, BA, BRASIL – 1970

O trabalho de Marepe parte do universo de sua cidade de origem, onde mora até hoje: Santo Antônio de Jesus, localizada no Recôncavo Baiano e que é um polo comercial da região, conhecida por sua grande feira de comida, artesanato e produtos em geral, que formam uma espécie de shopping center do interior a céu aberto. Tais especificidades locais são marcantes para a produção do artista, que se apropria da estética do feirante, do mercado, da vida ambulante como ponto de partida para sua poética.

Em *Desempoladeira* e *Filipinhos*, Marepe se apropria de ferramentas utilizadas por trabalhadores populares e reorganiza sua função a partir de questões formais potencializadas pela colagem de distintos objetos ou pela adição dos mesmos. Já em *Doce Céu de Santo Antônio*: o artista realiza performance ao inserir “nuvens” de algodão-doce no céu de sua cidade, explorando as potencialidades da linguagem fotográfica e da imagem.





Marepe
Desempoladeira, 2003/2004
Madeira e papel metálico
Coleção Galeria Luisa Strina

Filipinhos, 2010
Pás, estrutura de carrinho de mão,
amostrador de grãos
Coleção Galeria Luisa Strina



Nelson Leirner
Xeque-Mate (Touro Mondrian e Duchamp), 2012
Madeira, porcelana e plástico
Cortesia do artista
e Galeria Sílvia Cintra + Box 4

Xeque-Mate (Galinha x Ovo), 2012
Técnica mista
Cortesia do artista
e Galeria Sílvia Cintra + Box 4



NELSON LEIRNER

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1932

Em seu trabalho, Nelson Leirner desloca elementos banais que integram a cultura pop para o universo artístico, buscando ainda diálogo com a história da arte. Ele se apropria ainda de imagens banalizadas pela sociedade de consumo e problematiza o lugar ocupado por elas. Leirner fundou o grupo que criou a galeria REX nos anos 1960, ao lado de Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee, e fez parte de uma das primeiras gerações de artistas brasileiros que rompeu com os suportes tradicionais.

Na série *Quadro a Quadro - Cem Monas*, Leirner repete o procedimento de Marcel Duchamp, apropriando-se da figura da *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, para criar composições bem-humoradas e irônicas. Já em *Xeque-Mate*, utiliza o tabuleiro de xadrez como suporte de encontros inusitados, como do "ovo com a galinha". Ainda fazem parte da seleção duas fotos nas quais o artista se apropria diretamente de obras de *readymades* de Duchamp para fazer interferências digitais na imagem, propondo uma espécie de pós-*readymade*.





Nelson Leirner
Duchamp Bike II, 2011
Fotografia
Cortesia do artista e
Galeria Silvia Cintra + Box 4

Duchamp Rack, 2011
Fotografia
Cortesia do artista e
Galeria Silvia Cintra + Box 4





Nelson Leirner
série *Quadro a Quadro – Cem Monas*, 2012
Técnica mista
Cortesia do artista e
Galeria Silvia Cintra + Box 4





Nicolau Vergueiro
Estampa Pública – Terrazzo I
(Modelo Marcopolo, Marajoara Petróleo), 2017
Cobertor e estofamento de assento de transporte
Coleção do artista



NICOLAU VERGUEIRO

NOVA YORK, ESTADOS UNIDOS - 1977

Para Nicolau Vergueiro, as características e a composição da matéria são o ponto de partida para sua criação. Vergueiro propõe o diálogo entre a história da arte brasileira e a precariedade vinda da sociedade de consumo. Filho de pais brasileiros, nascido nos Estados Unidos e criado entre os dois países, o deslocamento e a transitoriedade fazem parte de sua prática e delineiam sua poética.

Em *Estampa Pública - Terrazzo I (Modelo Marcopolo, Marajoara Petróleo)*, Vergueiro utilizou tecidos comumente empregados na confecção de assentos de transportes públicos e mantas de feltro usadas como cobertor pelos moradores de rua. Ele propõe uma composição a partir da reunião desses materiais em camadas, apropriando-se de suas texturas e estampas. O trabalho nos leva a um questionamento social acerca do limite tênue entre aqueles que fazem uso dos meios de transporte público e aqueles que vivem nas ruas.



PABLO LOBATO

BOM DESPACHO, MG, BRASIL - 1976

A prática artística de Pablo Lobato escapa a um único meio ou linguagem. O caráter experimental de seu trabalho prevalece sobre a dimensão projetiva, encontrando modos de operar nas qualidades e nos sentidos que cada material e situação informam.

Em *Sem título (Balalaika)*, num fio de cobre descascado o artista cria uma dobra para fixá-lo diretamente na parede com um prego; em *Quadrado (Girafa #8)*, três ripas de madeira de pínus encontradas e pintadas por Pablo são fixadas com uma espécie de sargento, formando um tripé autoportante; e, finalmente, em *Nascente*, podemos perceber o baile casual de uma mangueira, provocado pelo fluxo de água incontrolável que a percorre. A linha orgânica presente em todos esses trabalhos revela um modo de cortar, entendido pelo artista como subtração que adiciona força. Tal gesto celebra não apenas o gosto pela fragilidade e pelos materiais simples, mas a beleza do transitório e do impermanente.



Pablo Lobato
Sem título (*Balalaika*), 2016
Fio de cobre revestido de
plástico azul e prego de cobre
Cortesia do artista e Luciana Brito Galeria

Nascente, 2012
Vídeo HD cor estéreo
Cortesia do artista e Luciana Brito Galeria

Quadrado (Girafa #8), 2017
Acrílica e esmalte sobre
pínus e grampo de náilon
Cortesia do artista e Luciana Brito Galeria



Pablo Lobato
Sem título (*Balalaika*), 2016
Fio de cobre revestido de
plástico azul e prego de cobre
Cortesia do artista e
Luciana Brito Galeria

Paulo Bruscky
Marcel Duchamp x Rose Sélavy, 2010
Objeto
Cortesia do artista e
Galeria Nara Roesler



PAULO BRUSCKY

RECIFE, PE, BRASIL - 1949

As experiências de Paulo Bruscky com arte postal, audioarte, videoarte, *artdoor* e xerografia/faxarte são apontadas como pioneiras nas discussões acerca da utilização de novos meios na arte brasileira. Em diálogo direto com Marcel Duchamp, Bruscky ao mesmo tempo constrói uma narrativa própria, marcada pela ironia e pelo lugar ocupado pela produção nacional.

Em *Marcel Duchamp x Rose Sélavy*, um pequeno tabuleiro infantil de xadrez é apropriado pelo artista para propôr um improvável jogo no qual as peças brancas e pretas estão intercaladas em ambos os lados do tabuleiro. *Duchamp WC*, uma fotografia que registra um mictório improvisado – quase uma gambiarra arquitetônica – é uma referência direta a *Fonte*, obra homenageada. Em *Poazia*, Bruscky apropria-se de uma embalagem de remédio para compor uma poesia visual, em um jogo de palavras de herança *duchampiana*.





Paulo Bruscky
Duchamp WC, 1988
Fotografia
Cortesia do artista e
Galeria Nara Roesler

Poazia, 1977
Carimbo e colagem sobre papel
Cortesia do artista e
Galeria Nara Roesler

Raul Mourão
Cachaça, 2017
Vidro e aço
Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler

#agradeeoar # 1, 2013
#agradeeoar # 2, 2014
Pigmento mineral sobre
papel fotográfico de algodão
Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler





RAUL MOURÃO

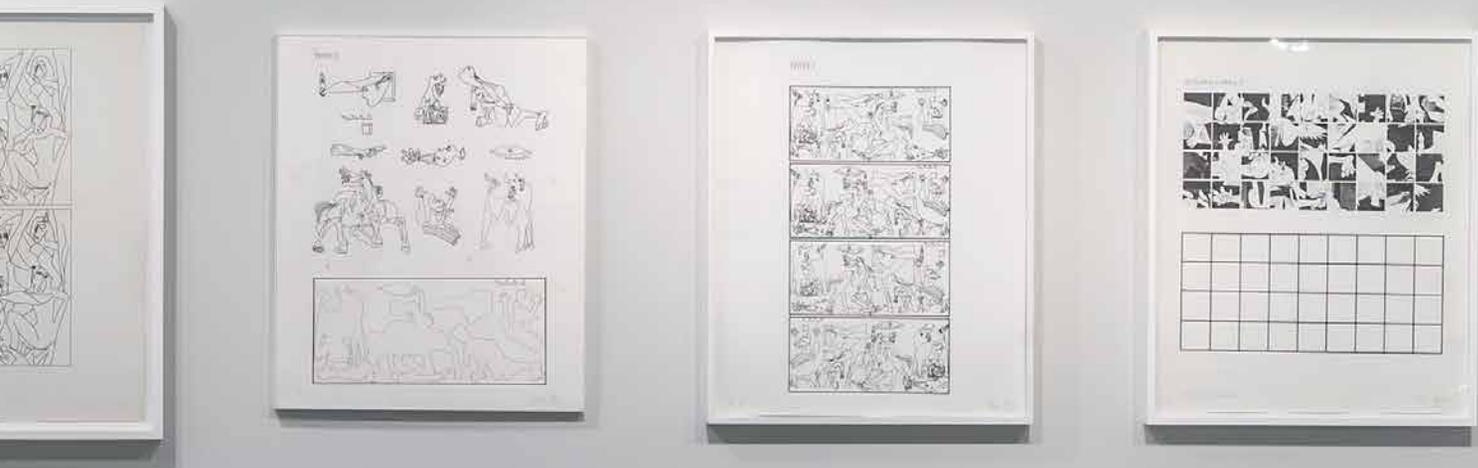
RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1967

A produção de Raul Mourão abrange desenhos, gravuras, pinturas, esculturas, vídeos, fotografias, textos, instalações e performances. Ele parte da apropriação formal e material de cercas de metal, grades, sistemas de segurança, andaimes, garrafas e objetos remissivos de carrinhos e bancas de mercado.

A obra *Cachaça*, escultura composta de uma garrafa e uma estrutura metálica nela apoiada, é um exemplo em menor escala de esculturas móveis e passíveis de ativação realizadas pelo artista; nela, a brutalidade da cidade inscrita no material é combinada à preocupação formal e a uma geometria rigorosa. Na série *#agradeoar*, Mourão ocupa-se com a potência estética e o rigor formal das grades de suporte para antigos aparelhos de ar-condicionado. Essas, em desuso, são apropriadas pelo artista – tal gesto remete à violência presente nas cidades e à efemeridade provocada pela frenética evolução tecnológica.

Regina Silveira
série *Jogos de Arte*, 1977/1998
Offset
Cortesia da artista e
Luciana Brito Galeria





REGINA SILVEIRA

PORTO ALEGRE, RS, BRASIL - 1939

Regina Silveira transita entre diversos meios e materiais. Ocupa-se com a perspectiva semântica das imagens, e, em paralelo, com a subversão dos sistemas de perspectiva e de circulação de mensagens.

A série *Jogos de Arte*, integrante da exposição, foi realizada em 1977 a partir de apropriações de imagens da história da arte juntamente da sintaxe das revistas de palavras cruzadas e passatempos. A obra possui relação com os jogos *duchampianos*. Em *Mutante*, ela desloca um objeto que carrega certa tradição e acopla-o a uma camada de pelúcia, sugerindo o crescimento de pelos na peça, o que nos provoca estranhamento diante de tal processo de antropomorfização. Nesse deslocamento do objeto cotidiano e na adição de outro elemento, Regina Silveira retoma o procedimento inaugurado por Marcel Duchamp ao conceber *Roda de Bicicleta*: ela realiza uma espécie de *readymade* modificado, termo usado por Octavio Paz.



Regina Silveira
Labirinto, da série
Jogos de Arte, 1977
 Offset
 Cortesia da artista e
 Luciana Brito Galeria

Rebus para Duchamp,
 da série *Jogos de Arte*, 1977
 Offset
 Cortesia da artista e
 Luciana Brito Galeria

Mutante II, 2016
 Sobrevidrado de porcelana, madeira,
 pintura automotiva e pelo artificial
 Cortesia da artista e
 Luciana Brito Galeria



Tunga
Sem título, da série *Objeto do Conhecimento Infantil*, 1974
Madeira, feltro, fio de cobre, palha de aço, gaze e elástico
Cortesia do Acervo Tunga

Sem título, da série *Objeto do Conhecimento Infantil*, 1974
Metal, feltro e sabão
Coleção Patrícia e Waltercio Caldas



TUNGA

PALMARES, PE, BRASIL - 1952 | RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 2016

Tunga expressava-se por meio de escultura, desenho, performances, instalações ou pela fusão das duas últimas, que ele denominou *instaurações*. A obra de Tunga, que surgiu a partir da década de 1970, tem como ênfase a discussão entre representação, linguagem, corpo e desejo, componentes essenciais à poética do artista, que buscava referências na história da arte em diálogo constante com a literatura, a filosofia, a alquimia. Em seus objetos escultóricos, ele propunha analogias com o corpo humano a partir da organicidade contida nas formas e nos materiais.

Na série intitulada *Objeto do Conhecimento Infantil*, exposta na primeira mostra individual de Tunga, em 1974, as obras dialogam com a organicidade e com a dimensão performática de resíduos de determinadas ações humanas no ambiente. Nesses trabalhos, o artista utiliza sobretudo feltro como um invólucro material e conceitual – que se relaciona diretamente com a história da arte contemporânea.





VINICIUS S.A.

SALVADOR, BA, BRASIL – 1983

O trabalho de Vinicius S.A. é interdisciplinar: suas obras transitam entre o pensamento científico de disciplinas como geografia e geologia e práticas manuais e de baixa tecnologia. Com a utilização de materiais banais como garrafas e lâmpadas, o artista traz à tona sua memória e suas experiências e as do público, de modo a discutir questões da existência humana, de sua relação com a natureza e com o espaço expositivo.

Em *Despacho*, obra produzida especialmente para a exposição, a diversidade das formas e a quantidade de objetos de vidro são reunidas em um grande aglomerado, da mesma maneira com que são expostos produtos engarrafados vendidos em feiras populares, principalmente no Nordeste brasileiro. Vinicius preenche as garrafas com folhas de plantas nativas e de uso religioso, água e sal, e o aglomerado coloca-se como uma espécie de oferenda transcendental e amuleto para o artista e o espectador.



Vinicius S.A.
Despacho, 2017
Recipientes de vidro e folhas
de dandá, arruda, alecrim,
caroba, cravo, chapéu de couro,
cavalinha, fumo, 7 sangrias,
cassutinga e tira-teima
Cortesia do artista



Wagner Malta Tavares
Herói, 2017
Compressor de ar, estrutura
de aço e capa de cetim
Cortesia do artista

WAGNER MALTA TAVARES

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1964

O trabalho de Wagner Malta Tavares transita entre diversos suportes: escultura, fotografia, objeto, vídeo, performance, intervenção urbana e desenho. Seu trabalho procura estabelecer relações e apropriar-se do imaginário da cultura popular e do universo industrial, utilizando elementos impalpáveis, como a luz, o ar em movimento, o calor e o frio.

Em *Herói*, um ventilador industrial promove um intenso fluxo de vento que balança uma longa capa vermelha, remetendo a personagens do universo pop das histórias em quadrinhos. O fluxo de ar e a presença do objeto em movimento no espaço são de interesse do artista, que busca criar uma ruptura visual e também sensorial no espectador.



WALDEMAR CORDEIRO

ROMA, ITÁLIA - 1925 | SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1973

Artista plástico, designer, ilustrador, paisagista, urbanista, jornalista e crítico de arte, Waldemar Cordeiro transitou do campo da produção artística para o da reflexão teórica, tornando-se um dos principais articuladores do concretismo no país e, posteriormente, defendendo posições relativas aos desafios da arte em seu tempo. Nos anos 1960, em diálogo com os movimentos de vanguarda europeus e americanos, rompeu com o formalismo concreto e começou a inserir em suas pinturas elementos do mundo, como ferramentas e rodas de bicicleta – trabalhos denominados por ele de pinturas semânticas, que depois denominou *Popcretos*.

Em *Popcreto para um Popcrítico*, desconstruiu um lugar físico comum e propôs uma transformação do significado do objeto com a imbricação da figura no espaço concreto. A obra integrou a mostra *Popcretos*, realizada em 1964 na galeria Atrium, em São Paulo, quando o artista apresentou uma série de trabalhos que seguiam esse procedimento, ao lado de poemas-cartazes de Augusto de Campos.





WALTERCIO CALDAS

RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL - 1946

Diante do trabalho de Waltercio Caldas, experimentamos a sensação de estar dentro de um colchete de uma fórmula matemática sem resolução, ou no interior de um parêntese semântico. A ocupação do vazio e da ausência é uma das temáticas de seu trabalho, em que questiona a diferença entre um objeto (artístico ou não) e sua reprodução, retomando questões *duchampianas*.

Longínqua pretende funcionar como um dispositivo ativador do *retarde*: efeito que Duchamp acredita ser fundamental para estimular a relação entre o espectador e a obra, pois pressupõe uma alteração espaço-temporal no movimento. Em *Prato com Elástico* e *Aquário Completamente Cheio* – obras que, assim como a anterior, integram o livro *Manual da Ciência Popular*, célebre publicação do artista – Caldas nos coloca diante da relação da arte com objetos cotidianos. Por fim, em *Demonstração*, ele tensiona a questão da palavra e da imagem, uma espécie de equação artística ou alquímica.



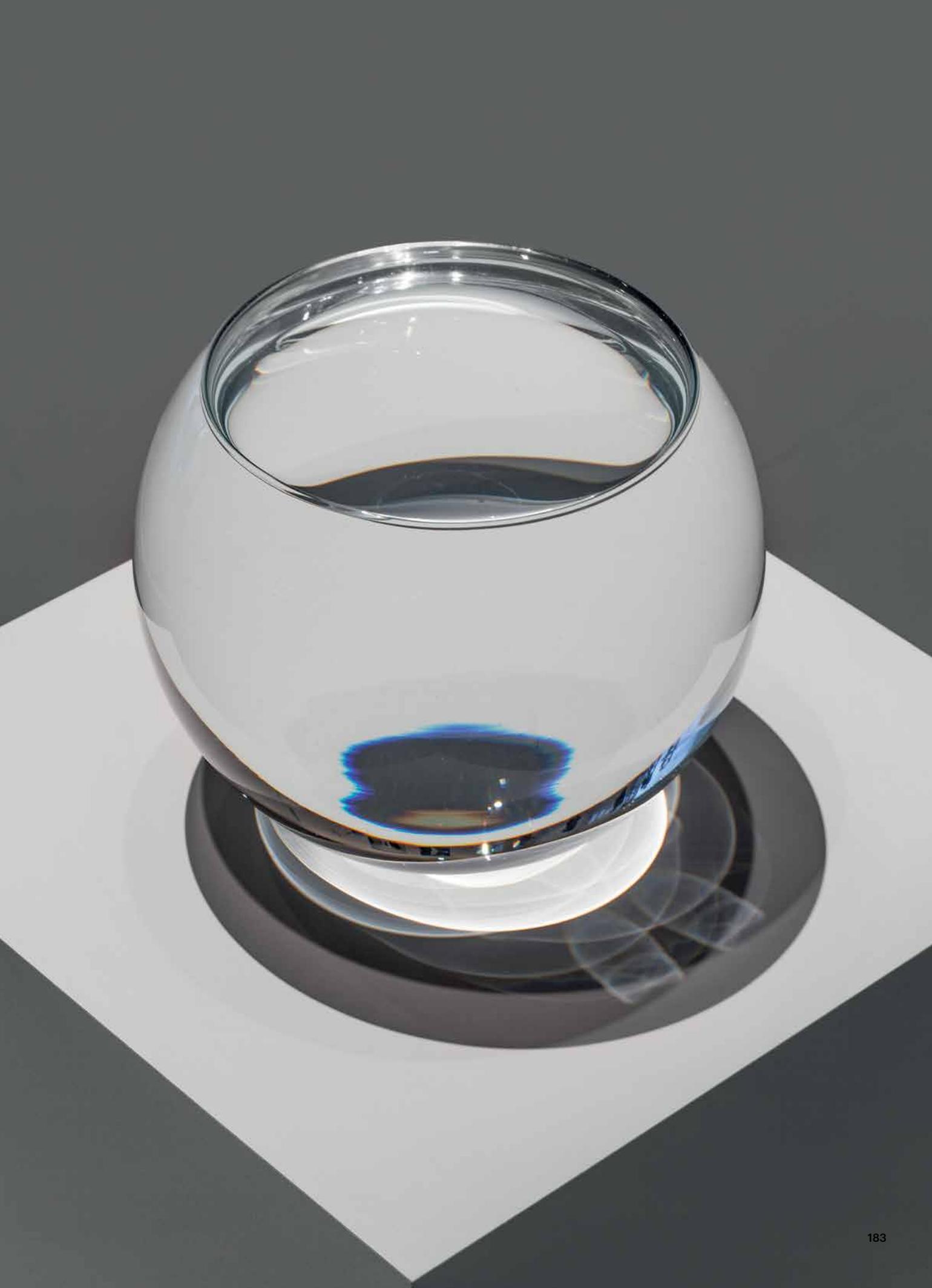
Waltercio Caldas
Demonstração, 1977
Acetato impresso
Coleção do artista

Longínqua, 1986
Vidro e náilon
Coleção do artista

Waltercio Caldas
Prato Comum com Elásticos, 1978
Prato e elásticos
Coleção do artista

Aquário Completamente Cheio, 1981
Vidro e água
Coleção do artista



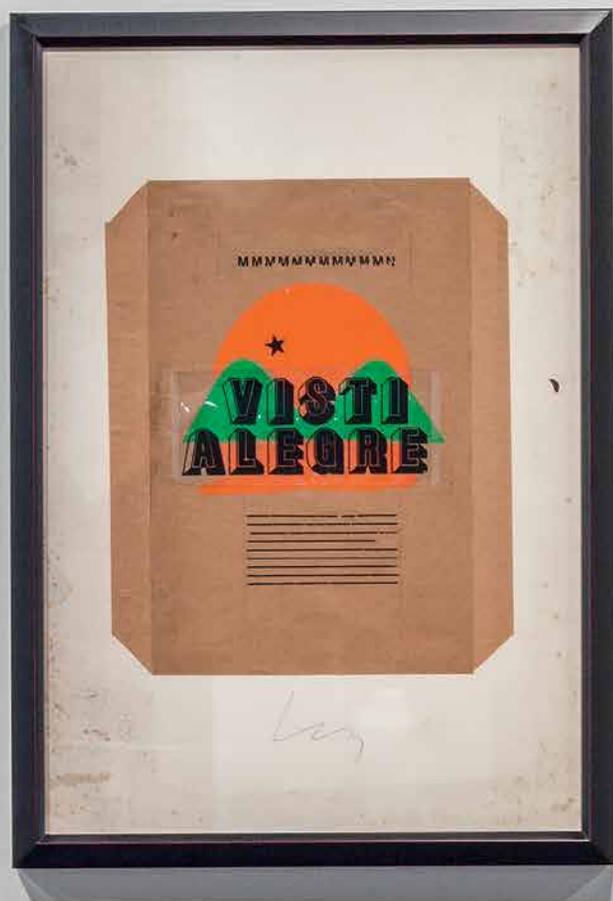


Wesley Duke Lee
Ovo de Colombo, 1980
Técnica mista
Coleção Wesley Duke Lee Art Institute

*Proposta para bandeira definitiva
do Brasil (Post. Plebiscito 1993)*, 1993
Técnica mista
Coleção Wesley Duke Lee Art Institute

Vista Alegre e Visti Alegre, 1965
Técnica mista
Coleção Wesley Duke Lee Art Institute





WESLEY DUKE LEE

SÃO PAULO, SP, BRASIL - 1931 | SÃO PAULO, SP, BRASIL - 2010

Wesley Duke Lee foi um dos mentores do grupo Rex, um dos pioneiros da pop art e fundador do movimento realismo mágico no Brasil. Sua obra é autobiográfica, intertextual e metalinguística, pois construiu uma narrativa fantástica e imaginária. Duke Lee foi um dos primeiros a realizar *happenings* e também a propor instalações no país. Em seu trabalho, combinou elementos da cultura de consumo com composições em pintura, construindo objetos tridimensionais e ambientes.

Apresentamos na mostra, alguns trabalhos e obras gráficas que se encontravam originalmente expostos nas paredes de seu antigo ateliê, atual sede do instituto que leva seu nome. Em um deles, Duke Lee se apropriou de uma pequena bandeira nacional e pintou de vermelho seu lema. Em *Vista Alegre/Visti Alegre*, o artista utilizou como suporte uma embalagem de um produto do universo popular, propondo um jogo de palavras.



PARTE 3

O PÓS-PÓS-DUCHAMP E O ATO CRIATIVO





TEMPOS E ESPAÇOS DUCHAMPIANOS

Daniel Rangel

Em “O pós-pós-Duchamp”, incluímos três tempos em um único momento presente: o de Duchamp, seu reflexo a partir dos anos 1960 e o hoje. O ato criativo existe no espaço entre o espectador e a obra (*space between*) e a participação do outro no fazer artístico, tal que somente esse ato torna possível as simultaneidades espaço-temporais as quais estamos nos referindo.

A mostra *Ready Made in Brasil* esteve em cartaz no Centro Cultural Fiesp, localizado na Avenida Paulista (espaço), ao longo de quatro meses, de 9 de outubro de 2017 a 11 de fevereiro de 2018 (tempo).

O centro cultural está situado em uma das principais avenidas do país, que recentemente se estabeleceu como principal corredor cultural da América do Sul. Ao longo de seus 2,8 quilômetros, reúne importantes instituições artísticas, sendo algumas históricas, como o emblemático Museu de Arte de São Paulo (Masp), e outras recentemente abertas, com destaque para a nova sede do Instituto Moreira Salles.

Há muitos anos, a Paulista, como é carinhosamente chamada pelos moradores da cidade, é o centro catalisador e ponto de encontro das principais manifestações, sendo justamente o vão livre do Masp o local das grandes aglomerações. E, independentemente desses eventos, é uma das avenidas mais frequentadas do país, por uma grande diversidade de pessoas do mundo inteiro. Com seu fechamento para a circulação de carros durante os domingos, o espaço tornou-se uma espécie de “praia cultural” dos paulistanos, e a multidão toma conta das ruas a cada fim de semana.

Esse é o público que a exposição *Ready Made in Brasil* atingiu ao longo dos meses em cartaz: ao todo, cerca de 50 mil pessoas visitaram a mostra, que literalmente estava aberta a TODOS OS PÚBLICOS.

O período em que a mostra foi inaugurada esteve marcado por uma série de protestos dirigidos a diferentes exposições de arte em cartaz no país. O fechamento da mostra *Queer Museum*, em Porto Alegre, desencadeou um processo de discussão que teve como ponto central a liberdade do artista – liberdade essa que Marcel Duchamp defendeu, e, mais do que isso, contribuiu para que ocorresse, sendo esse um dos cerne de sua obra e um de seus principais legados.

Ao longo da exposição, procuramos unir esses tempos e espaços por meio de uma programação paralela com diferentes ações visando a estabelecer uma plataforma de diálogo polifônica, a respeito de temas transversais à mostra e ao momento presente.

Em parceria com o Fórum Permanente, grupo de pesquisa ligado ao Instituto de Estudos Avançados da USP, organizamos o Ciclo de Palestras *Ready Made in*

Brasil. Foram três edições que possibilitaram ao público contato com o pensamento de importantes artistas, curadores, críticos, escritores e acadêmicos em torno da obra e da vida de Marcel Duchamp e dos conteúdos abordados na exposição. No catálogo, estão publicados trechos das palestras e relatos críticos produzidos a partir das mesas, realizadas por pesquisadores ligados ao Fórum.

O Laboratório de Re-Invenções ou Re-Inventores foi elaborado como um programa educativo que estimulasse a participação e interação do público com os conteúdos abordados na exposição. Foram realizadas atividades práticas e reflexivas, nas quais o conceito de arte era discutido e o próprio fazer artístico, experimentado. Crianças, jovens e adultos de todas as idades participaram das propostas, que aconteceram durante toda a exposição, especialmente aos domingos.

Com o intuito de aproximar ainda mais o universo pessoal de Marcel Duchamp do público frequentador, foram organizadas, em parceria com o Clube de Xadrez de São Paulo, atividades educativas em torno do jogo. Esta era uma das principais paixões de Duchamp, que inclusive se tornou um jogador profissional e participou de torneios internacionais. A programação, denominada Campo de Xadrez, incluiu um curso de longa duração, workshops pontuais todos os sábados e um campeonato ao fim da mostra.

Todos esses espaços e tempos *duchampianos* criados são os motivos da exposição, que permitem o contato do artista com o público, de obras com outras obras, do surgimento de questionamentos e de possíveis novas histórias e histórias.



CICLO DE
PALESTRAS
READY MADE
IN BRASIL

DUCHAMP EM TRÊS TEMPOS

Daniel Rangel e Martin Grossmann

O Ciclo de Palestras *Ready Made in Brasil* foi pensado como uma plataforma de discussão e debate acerca dos conteúdos abordados a partir da exposição, e, assim como a maioria das ações que integram a programação paralela, se organizou a partir de uma tríade temporal não linear.

Cada um dos três pontos de inflexão possui como eixo central a obra de Marcel Duchamp e sua ressonância no sistema de arte, seja no período em que produziu seus trabalhos, seja no momento em que foram percebidos e incluídos pelos artistas, seja na atualidade, já incorporados à história da arte e com reflexos inquestionáveis na produção contemporânea, nacional e globalmente.

O primeiro ciclo, intitulado *Do Readymade à Atualidade*, contou com a participação dos críticos e curadores Paulo Sergio Duarte e Paulo Herkenhoff e dos artistas Waltercio Caldas, do Brasil, e Camilo Yáñez, do Chile. Distribuído em duas mesas, o debate não só focalizou o legado e a trajetória de Marcel Duchamp como tratou criticamente do conceito de arte, da exposição em cartaz, do sistema da arte e da obra de alguns artistas que incorporam e dialogam com conceitos e ações lançadas pelo artista homenageado na mostra.

O segundo ciclo, *Conversa com Artista*, contou com a participação de alguns artistas da exposição: Jac Leirner, Guto Lacaz, Felipe Cohen, Gisela Motta e Leandro Lima, e com a colaboração dos jovens curadores Guilherme Giufrida e Catarina Ducan. O processo de criação e formalização dos trabalhos, além da breve apresentação da trajetória de cada um dos artistas convidados e dos pensamentos com relação ao fazer artístico em geral, foram os eixos condutores das conversas, permeadas por intelectualidade e humor.

O terceiro ciclo, *Entre Trópicos*, abordou sobretudo a relação de Duchamp com a brasileira Maria Martins e a influência de seu trabalho e persona sobre outras linguagens. A programação contou com a exibição do filme *Maria – Não Se Esqueça que Eu Venho dos Trópicos*, de Francisco C. Martins, seguida pela palestra “Anarquismo, Anartismo: Começo, Criação e Comando”, proferida pelo professor e escritor Raul Antelo, autor do livro *Marcel com Maria: Duchamp nos Trópicos*.

A organização do Ciclo de Palestras foi realizada pela N+1 arte cultura, em parceria com o Fórum Permanente, grupo de pesquisa ligado ao Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP), responsável pela transmissão e pelo registro das conversas e pela elaboração de relatos críticos acerca das mesas.

Aqui está publicada uma pequena seleção de trechos dos conteúdos abordados durante as palestras, além dos relatos críticos elaborados por colaboradores convidados.

1º CICLO DE PALESTRAS DO READYMADE À ATUALIDADE

07 DE NOVEMBRO DE 2017
CENTRO CULTURAL FIESP

O 1º Ciclo de Palestras Ready Made in Brasil: *Do ready-made à atualidade* abordou o legado de Marcel Duchamp e sua ressonância no sistema de arte. A partir da exposição, artistas, curadores e críticos debateram os conteúdos abordados em transversalidade com a história da arte, a produção brasileira e a obra de Duchamp.

Para acessar na íntegra os vídeos do 1º Ciclo de Palestras:



MESA 1: O PÓS-DUCHAMP NO BRASIL

Com Paulo Sergio Duarte e Waltercio Caldas

Mediação: Daniel Rangel

RELATO CRÍTICO

ARTE E A INTENÇÃO NO GESTO E NO OBJETO

Diego de Kerchove

A mesa inaugural do 1º Ciclo de Palestras *Ready Made in Brasil* foi mediada pelo curador da exposição, Daniel Rangel. O encontro contou com a participação de Paulo Sergio Duarte, curador, dirigente cultural e pesquisador e com o artista e curador Waltercio Caldas. A temática da mesa foi similar ao da exposição e analisou o pós-Duchamp no Brasil, abordando assim a ruptura que as inspirações brasileiras no artista francês trouxeram ao cenário artístico nacional a partir dos anos 1960 até os dias atuais.

O primeiro a tomar a palavra, após a introdução de Daniel Rangel, foi Paulo Sergio Duarte. Sua fala centrou-se, a princípio, na exposição, para a qual teceu elogios, e a destacou por ser “absolutamente contemporânea”, mesmo tendo trabalhos que remontam aos anos 1960. Ao utilizar o termo “contemporâneo”, Duarte tomou a definição do filósofo italiano Giorgio Agamben, que se distingue do significado convencional, baseado em conceitos de presente e efemeridade e que reforça a necessidade de se distanciar daquilo que é moda e enxergar o que está por trás dela. Há nessa concepção uma preocupação com a perenidade daquilo que é produzido artística ou culturalmente, tornando apenas contemporâneo aquilo que enxerga, critica e resiste ao tempo presente. Sob essa óptica, a exposição *Ready Made in Brasil* se faz contemporânea, segundo Duarte, pois escapa e ignora os temas controversos que parecem pautar as demais exposições ultimamente, como, por exemplo, a sexualidade.

Ao construir esse raciocínio, o palestrante fez duras críticas ao momento atual da arte conceitual, na qual, segundo ele, há muita produção de baixíssima qualidade. Duarte defendeu que a arte deve ser uma criação de conhecimento que se distingue da religião e da ciência, à medida que ela não se baseia em dogmas e muito menos num processo rígido como o científico, mas que se constrói essencialmente na experiência subjetiva e de fusão entre a obra e o público – algo que se perde na arte voltada para o mercado e para o espetáculo que se reduz à entrega de um prazer imediato e não convida à reflexão e introspecção do público frente ao objeto artístico; elementos que, pelo contrário, estão presentes na exposição em questão, que, de certa forma, apresenta-se como uma resistência ao problema maior dos modismos que é a diluição da história, na qual movimentos artísticos muito distantes e distintos uns dos outros se confundem aos olhos do público.

Retomando essa última colocação, Waltercio Caldas concordou com a visão de Duarte de que há uma diluição da história da arte e que isso se estende para a posteridade e deforma o significado das obras. Caldas notou que Duchamp foi um dos primeiros artistas a perceber a diferença entre a *persona* artística e o artista e os riscos e as deformações que a moda e o sucesso mercadológico poderiam trazer, a ponto de anunciar publicamente o fim de sua prática artística, apesar de continuar em segredo privadamente e dedicar-se ao xadrez.

Nesse espírito nasceu seu *readymade* mais famoso: o urinol, assinado com o pseudônimo R. Mutt e intitulado *Fonte*. Segundo Caldas, apesar de ser considerado um *readymade*, não se trata de um, pois há uma construção na escolha do objeto. Ao inscrever e enviar o urinol ao *Salão dos independentes*, que se dizia livre, pois abdicava de uma seleção das obras por seu júri (do qual Duchamp fazia parte) e tinha como única exigência o pagamento de uma taxa, ele denunciou com muito humor essa falsa liberdade, propondo como arte um objeto banal, masculino, privado em sua função mas público em sua disposição (sendo um aparato comum em banheiros públicos). Portanto, segundo Caldas, não houve acaso na escolha de Duchamp, algo que, segundo ele, é fundamental na definição de um *readymade*.

Daniel Rangel complementou que havia em Duchamp certo cansaço com a arte “retiniana”, ou seja, uma arte centrada na imagem, na pintura focada apenas no olhar. No Brasil, essa ruptura com a arte retiniana, inspirada nesse movimento iniciado por Duchamp, aconteceu nos anos 1960 e se estendeu até a década de 1970, quando começou a haver uma consciência do objeto em si. Vale notar que esse período no Brasil não só foi o da ditadura militar – que, por sua definição, representou o conservadorismo e a rigidez em todos os sentidos –, mas também um momento de grande experimentação na classe artística, como, por exemplo, das mostras Jovem Arte Contemporânea (JAC), organizadas por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Ao retomar a palavra, Paulo Sergio Duarte retrçou o surgimento dos *readymades*. Ele recordou que essa forma de expressão artística nasceu no contexto da Primeira Guerra Mundial, um momento extremamente trágico e de grandes crises e rupturas com as instituições preestabelecidas. Na arte, o *readymade* veio

se opor ao sistema artístico vigente, que tinha se tornado quase uma religião para a sociedade laica europeia, na qual, segundo Duarte, os templos seriam os museus, os sacerdotes, os curadores e críticos, e os santos, os artistas. O *ready-made*, juntamente com o movimento dadá, veio se opor a arte formalista e resgatou sua essência descrita séculos antes por Da Vinci como *cosa mentale*, em que a ideia, o conceito, o pensamento passam bem à frente da perícia na execução da obra.

Duarte ainda reforçou que nos Estados Unidos, a pop art, que bebeu diretamente dos conceitos por trás dos *readymades*, veio também de encontro a uma ordem preestabelecida – que, no caso, era o abstracionismo. A pop art fez isso através de uma razão cínica e não crítica, levando para o museu representações de objetos frutos da industrialização, como as latas de sopa ou quadrinhos, e se contrapondo às manchas de tinta do abstratismo. No Brasil, a nova figuração, encabeçada por artistas como Rubens Gerchman, se diferenciou da pop art uma vez que ela não se contentou em levar uma representação fiel do objeto industrial nem da cultura de massa para o museu, mas operou através da poética e da caricaturização desses objetos, dando a eles contornos mais enigmáticos do que a pop art se propunha a fazer, o que pode ser explicado em parte pelo contexto da ditadura e da censura vigente no país.

Ao passarem para a rodada de perguntas, Daniel Rangel fez a primeira para Caldas, perguntando se ele teve contato com a obra de Duchamp desde sua primeira exposição, em 1973. Caldas contextualizou a influência exercida pelo trabalho de Duchamp afirmando que essa lhe interessava por tratar questionamentos de processamento e renovação de uma linguagem artística. Como exemplo, citou a habilidade do artista francês em brincar com a palavra e com o objeto que ele expunha. Por exemplo, com a obra *Em Antecipação ao Braço Quebrado (In Advance of the Broken Arm, 1915)*, que se trata de uma simples pá para remover neve, Duchamp criou o significado plástico da obra na intersecção entre a palavra e o objeto concreto.

A essas considerações, Daniel Rangel trouxe uma frase do artista brasileiro Tunga como síntese: para o artista, com sabonete, pode-se lavar as mãos ou fazer uma escultura, tudo depende da intenção. Essa frase captura bem o trabalho de Duchamp e os *readymades* em geral. Neles, o objeto pode ser artístico em diferentes níveis. Pelo estético, afinal, existem formas interessantes em objetos comuns e industriais, como, por exemplo, o urinol de Duchamp, que pode remeter a um órgão sexual feminino, por seu contexto e sua intenção, ou ainda pela brincadeira com seu título. Desde que exista um exercício mental real entre o artista (através da obra) e o público, qualquer objeto pode ser arte.

ALGUMAS ASPAS

Paulo Sergio Duarte

POP ART x NOVA FIGURAÇÃO BRASILEIRA “Na situação histórica do Brasil, não há possibilidade de estar em ação, em operação, nos anos 1960, a razão cínica. Ou seja, os artistas pop – tanto na *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol quanto Roy Lichtenstein com suas histórias em quadrinhos – estão operando num registro de crítica à sociedade de consumo avançada, em um registro da razão cínica. O artista brasileiro não pode trabalhar a razão cínica naquela situação histórica; ele trabalha ainda com a razão crítica. Está aí uma distância muito diferente entre um Roy Lichtenstein e um Antonio Dias, por exemplo. A história em quadrinhos de Antonio Dias não existe e não pré-existiu em nenhuma página de revista. Ele inventou e criou aquilo tudo, e não pode ser transportado por uma página de revista como um quadro de Roy Lichtenstein, porque é tridimensional e tem um elemento escultórico na pintura dele [...]”

O CONHECIMENTO ARTÍSTICO “A arte só existe como instância de uma experiência subjetiva. [...] E não existe o processo de conhecimento artístico sem o momento em que há suspensão completa entre sujeito e objeto. A obra de arte sou eu e eu sou a obra de arte, e isso é um momento do processo de produção do conhecimento artístico. Eu sou a sonata de Beethoven que estou escutando e a sonata tem uma parte de mim no interior dela conforme eu a estou escutando. Eu sou o aquário de Waltercio que estou observando na exposição [...] e aquele aquário sou eu também no momento do processo de conhecimento artístico. No conhecimento artístico há necessariamente essa fusão entre sujeito e objeto.”

A EXPOSIÇÃO READY MADE IN BRASIL “A primeira coisa que essa exposição tem é ser absolutamente contemporânea. Não importa que tenha trabalho dos anos 1960, não importa que tenha trabalhos recentíssimos. Ela é absolutamente contemporânea e isso é muito raro. Ou seja, o que eu quero dizer é, à luz de um filósofo que muitos conhecem, Giorgio Agamben, um grande filósofo italiano contemporâneo [...]. As pessoas pensam muitas vezes que ser contemporâneo é estar a par de tudo o que é atual: o último celular da moda, saber e entender tudo de cinema digital, mexer com as traquitanas mais recentes [...]. Pois Agamben diz que quem está mergulhado desse modo no presente não é contemporâneo, porque para ser contemporâneo é preciso tomar distância do presente para poder ver não aquilo que está claro e evidente, mas o que está escuro. [...] Não tem nada que esteja na moda nesta exposição. Nada que seja moda no sentido da efemeridade, da renovação imediata – que é a substância da vida da mercadoria no capitalismo atual [...]. Esta exposição escapa dessa questão da efemeridade do que é estar na moda. O próprio de estar na moda é estar fora da moda imediatamente depois. Pois aqui nada do que está exposto está na moda: tudo pertence ao presente e, ao mesmo tempo, ao que fica e ao que não vai sair de moda. Então essa qualidade me surpreendeu muito.”

Waltercio Caldas

ARTE HOJE “No princípio do século, essa época de que estamos falando existia também uma vontade: [...] anular o espaço que existia entre o espectador e a obra para que essa relação ocorresse de forma mais íntima. Só que o que aconteceu foi que esse espaço não foi anulado e foi preenchido constantemente – e é preenchido até hoje – com uma grande quantidade de informação e de fatos sobre a obra. [...] Esse espaço ficou totalmente mobiliado e hoje em dia o espectador continua afastado da obra, porque esse espaço está absolutamente entupido de significado [...]. Pareceu-me, desde o momento em que eu comecei a trabalhar, que era necessário que esse espaço fosse liberado para que houvesse uma relação mais imediata entre a perplexidade de um espectador e a objetividade de uma obra para que a relação ocorresse de forma imediata, constante e inevitável.

Essa inevitabilidade de você enfrentar uma obra de arte parece hoje em dia um pouco distante, e esse espaço continua a ser cada vez mais necessário. E eu acho que de certa forma o que nós temos de enfrentar é exatamente essa obra em função do que ela é capaz de produzir dentro de nossa imaginação. Isto é, qual é a quantidade de energia possível que uma obra de arte pode produzir com a própria linguagem? É como se eu dissesse mais ou menos o seguinte: é possível fazer arte utilizando somente arte? É possível fazer arte ainda? Jasper Johns [...] dizia: ‘Eu não só faço pintura; eu tento achar que ainda é possível fazer pintura’, e essa tentativa era parte do projeto dele.”

RELAÇÃO COM DUCHAMP “Sempre me chamou a atenção que o que Duchamp conseguiu de certa maneira foi uma forma de abstração utilizando objetos do real. E foi, nessa complexidade, que eu, como artista, cheguei aos anos 1960-1970 no meio ambiente artístico – meio onde a ideia de que a arte pode utilizar qualquer objeto já estava em jogo havia 50, 60 anos. Não se tratava mais, portanto, de produzir algum efeito espetaculoso ou de surpresa na introdução de um objeto desconhecido no ambiente da arte. Já havia o abstracionismo, a pop art, a minimal, o neofigurativismo, o construtivismo, o neoconcretismo. Minha geração recebeu uma complexidade de problemas em que o objeto de arte ser apropriado para alguma outra finalidade já acontecia havia 100 anos.”

“O que me parece importante é que Duchamp apresentava questões que me interessavam porque tratavam daquilo que eu estava curioso [...], que era como se processava uma linguagem e como ela se desenvolvia para continuar sendo fresca, para continuar sendo operativa. Não necessariamente uma solução para os problemas da arte, mas uma espécie de colocação constante de problemas. Essa relação entre palavra e objeto foi talvez o que me chamou mais a atenção, e não por acaso meu primeiro objeto era uma relação entre duas palavras e dois objetos, que foram os *Condutores de Percepção*, [...] foi nesse momento que se constituiu a relação entre arte e linguagem.”

MESA 2: ARTE HOJE, E O PÓS-PÓS-DUCHAMP

Com Paulo Herkenhoff e Camilo Yáñez

Mediação: Martin Grossmann

RELATO CRÍTICO

A RELAÇÃO INVENTIVA: ARTISTA, CURADORIA E MEIO

Erica Ferrari

Pensar sobre o que Marcel Duchamp foi é algo tão complexo que parece ser necessário começar de trás para a frente: os artistas que lhe sucederam, o circuito artístico de hoje, o que parece familiar. Pois falar de Duchamp é falar de uma história da arte de um século todo e requer uma escolha precisa que caiba na contingência de uma palestra pública.

Segundo a introdução de Martin Grossmann, sua atuação precisa ser enfrentada e problematizada, já que traz em seu cerne a questão do ato criativo, tanto como uma possibilidade de ação desligada da ideia tradicional de habilidade e genialidade do artista quanto como uma instância cuja recepção do público é parte integrante. Com a desmaterialização da arte, o que ela se torna? Uma série de operações?

Camilo Yáñez, em seu recorte, investiga a prática de Duchamp a partir da identificação de suas proposições mais significativas, como artista, como curador, como provocador de novos posicionamentos culturais. Ele elege algumas linhas de interesse e produz uma cadeia de relações com outros agentes do circuito artístico, demonstrando ligações e legados possíveis do pensamento e da ação do artista.

Uma das mais relevantes é o posicionamento do artista francês como um definidor de certa forma de fazer curatorial de hoje, sendo a investigação sobre a ideia de mudança e transformação como uma de suas bases. Esse interesse já

está claro em sua atuação como artista, como pintor que retrata não exatamente o movimento em seus trabalhos de uma possível fase de inspiração futurista, mas a transfiguração que ocorre pela experiência do tempo — a “virgem” que se torna a “noiva”, o grafismo que se torna objeto óptico.

“Não podemos entrar duas vezes no mesmo rio” é a frase de Heráclito de Efeso, rebatida depois de séculos por Roberto Matta: “Não se pode entrar duas vezes em um mesmo rio. Não se pode entrar duas vezes em um mesmo Heráclito”. Ou seja, as mudanças não estão apenas nas circunstâncias do mundo, mas no âmbito do próprio pensamento, que, por sua vez, é acelerado por essas mudanças. Duchamp pareceu captar essa urgência na estrutura própria do fazer artístico das primeiras décadas do século 20 e desenvolveu suas ações através de atos de liberdade criativa, como o encontro de uma roda de bicicleta com uma banqueta em seu ateliê em 1913, descrito por ele como “feliz” e que definiu o *readymade*. A mesma liberdade está no surgimento da colagem por Pablo Picasso, também em 1913.

A ideia de mudança, de transformação, faz com que o espectador — e o próprio artista — se torne testemunha de um fenômeno em contato com o trabalho: o encontro produz uma experiência, uma percepção. Chris Burden e Francis Alÿs são artistas que lidaram com essa potência posteriormente.

Duchamp explorou isso com intensidade nos projetos como curador — nas palavras de Yáñez, como “árbitro geral” — de exposições nas décadas de 1930 e 1940. Na *Mostra Surrealista* de 1938, seu intuito era promover a descoberta das obras expostas através da produção de uma situação que forçava um estado de atenção, inibindo a compreensão naturalizada dos trabalhos. Ele induziu uma “experiência de percepção” e uma relação de tensão no ambiente, com a instalação de 1.200 sacos de carvão e uma lamparina no teto do espaço, gerando a necessidade do uso de lanternas para a apreciação das obras. Em 1942, em outra retrospectiva surrealista, em Nova York, Duchamp interveio conectando os trabalhos através de um fio branco, formando uma grande cama de gato.

O artista como curador: para Yáñez, essa prerrogativa se repete constantemente na prática curatorial e geralmente se apresenta como um desafio. Um caso exemplar é de Gabriel Orozco na *50ª Bienal de Veneza*. Convidado pelo curador geral da mostra, Francesco Bonami, Orozco partiu das relações que estabelecia com o próprio curador e com os artistas selecionados para estipular algumas regras de um “jogo expositivo”. Sem paredes, sem pedestais, sem vitrines, sem vídeo, sem fotografias: os seis artistas participantes deveriam pensar obras a partir de meios simples. O resultado foi a ênfase na escala humana e uma forte intenção de comunicar a realidade social e política de cada um através de peças elementares, como na obra de Jimmie Durham, na qual se investiga a relação da diferença entre os objetos examinando o pensamento agregado a eles.

A questão do ato criativo e da atuação do artista é relacionada por Paulo Herkenhoff com exemplos de artistas-chave brasileiros, especialmente do modernismo antropofágico e do neoconcretismo. Para Hélio Oiticica, o ato criativo é um “estado de invenção” — o artista não cria, muito menos produz: ele inventa. Herkenhoff associa o “estado de invenção” de Oiticica a um processo que remete

ao projeto antropofágico, especialmente de Oswald de Andrade — um plano cultural de incorporação das diferenças através do canibalismo como linguagem simbólica de absorção dos valores do outro, mas que se mostrou limitado. Suas obras emblemáticas, como *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral, são composições feitas a partir de estudos acadêmicos e visitas a museus. A própria Tarsila é ligada ao capital acumulado na escravidão. Citando Leon Trotsky, o modernismo nas sociedades latino-americanas refletia uma situação histórica de busca de superação do passado colonial.

A antropofagia modernista não realizou o intento de autonomia de linguagem, e isso, para Herkenhoff, coube ao neoconcretismo e a seus desenvolvimentos. Com o neoconcretismo, tivemos a recusa da ideia da história da arte como uma sucessão de “ismos” ou uma sucessão de heróis da forma — expressão de Kasimir Malevitch. Também não se considera que seja um conjunto de imagens a serem refeitas ou reinterpretadas. É de fato uma história de invenção e um legado de problemas. O artista necessita ser seu inventor.

Com *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, desenvolveu-se a questão da percepção como o espaço do sensível. Ela foi transformada pelo neoconcretismo em um corpo ciente e desejante, dotado de cinco sentidos. A série *Bichos*, de Lygia Clark, em conjunto com a escultura de corte e dobra de Amílcar de Castro, são, para o crítico e teórico, as duas maiores contribuições para o grande salto da escultura brasileira. Como em *Nu Descendo a Escada nº 1* (1911), de Duchamp, existe ali algo que é mais do que o movimento de um objeto-corpo: é a necessidade do “outro” para a completude da obra, à espera de um sujeito.

Já em Cildo Meireles, a relação com os *readymades* de Duchamp ocorre como estratégia de sabotagem em sistemas específicos na sequência de trabalhos *Inserções em Circuitos Ideológicos* iniciados na década de 1970. Aí, o *readymade* não é um objeto industrial retirado do mundo e trazido para a condição de arte, mas o sistema sociopolítico é apreendido como *readymade*. Pode ser o sistema de circulação implementado pela Coca-Cola, de produção, venda e consumo, com a consequente reutilização dos vasilhames, ou o sistema de circulação do dinheiro como um processo de coesão social. A utilização do dinheiro como trabalho, para Meireles, é essencial no exercício de pensar o valor da arte incongruente ao valor do objeto. Suas séries são “infinitas” e embaralham a noção entre o valor de troca e da mais-valia.

Por fim, o artista é de fato um criador de símbolos, portador de um grau de expressão que é o ponto inicial do trabalho do curador, que produz seu discurso simbólico a partir desses símbolos. Para Herkenhoff, a curadoria é uma prática de negociação, de maestria dentro de uma economia do poder. Há um processo criativo que os curadores exercem e o sistema é o ponto inicial para desenvolver essa relação inventiva. Duchamp estava absolutamente consciente disso. Lidava com a curadoria como se lida com a matéria, como um artista, assim como Waltercio Caldas afirma sobre si mesmo. A curadoria é cuidado: para Herkenhoff, uma entrega da obra de arte ao olhar do outro dentro de determinadas condições; uma problematização constante da arte.

ALGUMAS ASPAS

Camilo Yáñez

MARCEL DUCHAMP, ARTISTA-CURADOR “Para mim, Duchamp é alguém multifacetado e pluridimensional. Alguém que foi artista, que teve um alter ego com o qual assinava, e que também foi curador.”

“O artista Eugenio Dittborn se refere a Heráclito para nos lembrar de que não podemos entrar duas vezes no mesmo rio. Essa ideia de mudança é uma coisa que me interessa sobremaneira e que também está em Duchamp e, creio eu, ela definiu a forma de fazer curadoria hoje. Nesse mesmo sentido, há a frase de Roberto Matta, amigo de Duchamp, sobre Heráclito: ‘Não se pode entrar duas vezes em um mesmo rio. Não se pode entrar duas vezes no mesmo Heráclito’. Nessa frase, ele afirma que no pensamento são também colocadas aceleração e mudança.”

“Duchamp, entre 1913 e 1920, dedicou-se a produzir a maior parte dos *readymades*. Depois, ele deixou de fazer *readymades* e parou de produzir por muito tempo, dedicando-se somente ao xadrez. Em 1938, ele voltou ao mundo da arte e tornou-se curador. Ele foi convidado para ser o curador geral da Exposição Surrealista de 1938, e o que Duchamp fez foi instalar 1.200 sacos de carbono cheios de jornais e uma pequena lâmpada no centro, um braseiro, para andar pela mostra.”

“Outro capítulo que considero relevante é dizer que não só Duchamp jogou com o campo da arte, com os poderes com o campo de validação, ou seja, ele não só jogou com a autoria, mas também jogou com a posição sexual que se deve ter no campo da arte. [...] Essa ideia de dupla personalidade e travestismo também está presente em vários artistas latino-americanos.”

O MOVIMENTO READYMADE “Duchamp, antes de começar a fazer o *readymade* e antes de começar a produzir toda essa mudança na história da arte, não estava preocupado apenas em pintar o movimento [...], mas em tentar pintar o momento de mudança. No mesmo ano, Picasso, em seu ateliê, estava ao mesmo tempo inventando a colagem. Ou seja, Picasso estava desenhando e colando papéis de jornais e objetos e Duchamp estava pensando na transformação das coisas.”

“Se alguém ler o famoso texto de Duchamp dos anos 1960 sobre *readymade*, ele diz que, em 1913, teve ‘uma feliz ideia’. Ele falou da palavra felicidade [...]. Em relação à liberdade de dizer, ele teve a feliz ideia de colocar uma roda de bicicleta em um banco: ‘E eu girei e vi o movimento!’. Duchamp não estava apenas preocupado com o movimento, mas com a mudança, e então produziu uma série de objetos sobre percepção óptica. Essa ideia de produzir um objeto que gira e se move, e aquele como artista no processo criativo que retrocede e é o espectador de um fenômeno, um fenômeno do ponto de vista fenomenológico.”

Paulo Herkenhoff

O READYMADE E A OBRA DE CILDO MEIRELES “É possível falar de um campo *duchampiano* na obra de Cildo Meireles. Não se trata de medir influências num ambiente internacional saturado de Duchamp, esse inescapável ponto de referência, ou como Duchamp se ilustra na obra de outro artista. Duchamp leva a todos e a ninguém. Isso é uma fala de Bruce Nauman. ”

“O *readymade* na obra de Cildo Meireles trabalha com uma relação entre os sistemas de arte e a microfísica do poder [...]. Nesse caso, o *readymade* foi um dispositivo sistêmico de sabotagem durante a ditadura e ele vai ser um sistema endereçado a algumas bases do interesse do capitalismo internacional – na organização do golpe de 1964 para o realinhamento do Brasil com o capital. ‘Projeto Coca-Cola: Yankees Go Home’: ‘Yankees Go Home’ se refere em última análise a Vernon Walters, que foi o adido militar dos Estados Unidos encarregado de organizar o golpe de 1964.”

“É importante pensarmos aqui nessa noção de retardamento que seria um pouco uma ideia de imobilidade e de movimento, que são também importantes em Duchamp, que seria em Cildo a noção de gueto.”

“E ele [Cildo Meireles] considera que os *readymades* precisam ser repensados, e ele vai repensar, não a partir do objeto industrial nem do objeto sequestrado do mundo, as sobras do mundo que são trazidas para a condição de arte. Mas é o próprio sistema, são os sistemas sociopolíticos que precisam ser acompanhados como *readymade*. Então o sistema de circulação dos objetos, de uma Coca-Cola, é um *readymade*, é ali que ele vai se inscrever. Escrever a Coca-Cola onde está escrito ‘Yankees Go Home’.

Ou pode ser, numa teoria dos valores, o próprio dinheiro. Partindo do princípio que o dinheiro é um processo de coesão social que torna um pouco visível uma série de questões. [...] Para ele, louco é aquele que rasga dinheiro [...] e se eu intervenho numa cédula com uma mensagem de certo teor. Ninguém vai rasgar aquilo, porque tem uma mensagem perturbadora, uma mensagem de sabotagem etc. Essa é uma primeira abordagem dessa teoria de valores de Cildo.”

“Cildo não vai ilustrar, mas vai apresentar outra questão do valor [...], tornando visível aquilo que no valor de troca são as espécies de diferença no trabalho, que é o trabalho do artista. Então nós temos aqui neste momento alguém que pergunta: ‘Quais são os resíduos do trabalho no valor de troca de uma obra de arte?’. Já não só do trabalho do artista, mas também do trabalho de seu assistente, de modo que o artista também é um apropriador da mais-valia.”

2º CICLO DE PALESTRAS CONVERSAS COM ARTISTAS

06 DE DEZEMBRO DE 2017
CENTRO CULTURAL FIESP

No 2º Ciclo de Palestras Ready Made in Brasil: *Conversas com Artistas*, alguns dos artistas da exposição foram entrevistados por jovens curadores abordando seu processo de trabalho e poética, estabelecendo possíveis relações com conceitos duchampianos. Ao final das conversas, os artistas e os curadores realizaram uma visita guiada conjunta à exposição, criando conexões com os conteúdos que foram abordados no bate-papo.

Para acessar na íntegra os vídeos do 2º Ciclo de Palestras:



CONVERSA 1

Com Felipe Cohen e a dupla Gisela Motta e Leandro Lima

Mediação: Guilherme Giufrida

RELATO CRÍTICO

100 ANOS DEPOIS: AS PEÇAS NO TABULEIRO

Maria Laura Iturralde Payo

A mostra *Ready Made in Brasil* é uma homenagem ao legado de Marcel Duchamp. O título da exposição – *Ready Made in Brasil* – sem dúvida resgata o espírito *duchampiano*. Rangel brinca com as palavras assim como Duchamp gostava de brincar com jogos de palavra, com a linguística – sempre atrás de duplos sentidos e frases com vários significados. Daí que o recorte curatorial reaviva o pensamento de Duchamp e reincorpora a ruptura que a arte brasileira teve a partir da década de 1960.

MADE IN DUCHAMP A definição literal das palavras da língua inglesa *made in* é *fabricado em*. Contudo, a utilização corrente do termo nos remete a uma marca em si mesma – à origem –, talvez um selo de garantia para nós e para a lógica do comércio internacional. Representa ainda um dos sinais de valor do objeto industrial e o carimbo para a produção em larga escala. Em outra perspectiva, o valor econômico é diferente do valor simbólico, mesmo que mantenham uma estreita relação. Provavelmente Duchamp tenha sido um dos artistas que, ao longo da vida, tentou entender empiricamente essa profunda contradição. Supondo que nesse caso o termo *made in* indique uma origem, ele será a referência ao artista Marcel Duchamp, que, há 100 anos, de forma anônima, agitou o cenário novaiorquino com a obra *Fonte* (1917).

A obra abriu uma fissura na história da arte, questionando as categorias estéticas que determinavam o que é arte e o que não é arte. Logo, nós nos pergun-

tamos: o que buscar na arte? Conforme dizia Duchamp, para que uma coisa seja considerada arte teria de produzir um *eco estético*. Eco estético em analogia com fé religiosa, mas também com atração sexual. Tinha de nos produzir uma vibração, uma exaltação, um prazer categórico e forte, senão não era arte. Tinha de apelar a nosso coração e nossa mente. Dizia que sentir a vibração do eco estético nas obras era similar a se apaixonar à primeira vista.

READY MADE IN BRASIL Durante o 2º Ciclo de Palestras, na conversa com os artistas Felipe Cohen e a dupla Gisela Motta e Leandro Lima, as perguntas lançadas pelo mediador Guilherme Giufrida abordaram, entre outros assuntos, de que maneira a ilusão e a posição do espectador, como parte da própria obra, constituíram o processo criativo. As perguntas feitas durante a conversa tiveram por objetivo construir uma narrativa entre os trabalhos apresentados, que, apesar de semelhanças, possuem diferenças.

O TERCEIRO ELEMENTO Nesse sentido, o trabalho de Felipe Cohen toma as possibilidades que o meio lhe oferece, para ir além do objeto em si, em busca de um terceiro sentido. Ele escolhe objetos por trazerem informações e memória – o que lhe permite manipular a produção de novos sentidos, sem a intenção *duchampiana* do questionamento antiartístico – ou de valor da arte –, como nos primeiros *readymades*. Identifica-se com Duchamp a partir de uma dimensão poética, na possibilidade de irradiação de um valor simbólico, como aquele que se desprende da obra *A Noiva Despida por Seus Celibatários, Mesmo* [O Grande Vidro] (1915-1923). O artista diz ter incorporado o espectador e a relação com o espaço quase de maneira inconsciente. Trata-se da noção espacial enquanto fenômeno, no sentido amplo do termo.

Cohen trabalha com um objeto apropriado e outro construído, os quais, em justaposição, dão origem a uma nova interpretação que nasce do atrito entre os elementos. Acredita que seu trabalho não é tão elaborado quanto parece. Na mostra, seus trabalhos nos propiciam pensar em momentos históricos. O que está dentro e fora das vitrines? As obras propõem produzir um eco, uma ressonância com elas mesmas e com o entorno. O espaço de dentro das vitrines é o fóssil do tempo, o momento pensado, guardado com cuidado; como criar certo instante para uma coisa efêmera. Ao mesmo tempo, há uma metamorfose e um fantasma preso no tempo e na memória. O conjunto escultórico requer do observador o cuidado e a atitude corporal curiosa e inquieta, o deslocamento de cima, de baixo e dos lados. Pergunto-me: o fantasma seríamos nós mesmos? Como dizia Lacan no escrito *O Estádio do Espelho* [Le Stade du Miroir]: “Eu me vejo através da mediação do outro”, através das vitrines ou da procura do que buscamos na arte.

PERTO DE MUITA ÁGUA, TUDO É FELIZ? Gisele Motta e Leandro Lima trazem o trabalho *Chora Chuva* (2014), que aparece em cena como uma grande orquestra de baldes em tons brancos e azuis. A obra, sob o efeito da cinemática, se veste de baldes *made in Brasil* reconhecíveis de norte a sul, do sertão à costa brasileira. Havia um requisito na escolha de que eles fossem do lugar onde seria montado o trabalho e o projeto nasceu com a vontade de simular esse momento da goteira

dentro de casa e como reflexo de uma situação de crise da qual se tenta cuidar provisoriamente. Pode existir metáfora melhor no espaço da indústria do que um produto nacional para o enfrentamento à crise?

Nota-se que, no processo criativo, a dupla desenvolveu o conceito da obra e, em paralelo, levou adiante uma pesquisa técnica de material. Com a tecnologia, atualizou o conceito. Assim, chegaram ao protótipo de caixa à prova d'água que movimentava a água e encontraram a solução do balde que move a água e simula uma goteira que se completa sonoramente.

O trabalho da dupla originou-se no vídeo, mas a pesquisa os levou a buscar a presença física do observador diante das obras, reconfigurando os meios para a criação. A escolha do suporte representa um lugar de ativação, ou melhor, funciona como uma ferramenta para provocar e criar situações em que o observador se questione. O estranhamento representa o ponto de partida para a compreensão do trabalho e o processo criativo envolve a preocupação da dupla com o acesso dos vários públicos e frente à possibilidade que sejam geradas múltiplas interpretações.

Uma das mais interessantes reflexões da dupla ocorreu em torno do tema da autoria num trabalho conjunto. Onde e como identificar os traços do autor em um trabalho em dupla? Um tema complexo para o qual se acharam respostas diretamente ligadas à prática, no entendimento, na identificação dos trabalhos com projetos e processos e não tanto em relação aos problemas estéticos ou sobre a técnica. Os artistas enfrentaram algumas dificuldades na compreensão do meio, provavelmente porque não tentaram fazer um questionamento do belo e por não se apoiarem em uma mídia tradicional. Gisele Motta dimensiona a autoria além do individual, pondo-a como uma grande produção coletiva. Como dizia Duchamp: "A arte não é mais do que um pequeno jogo entre os homens de todos os tempos".

Nesse sentido, o ser humano ganha por natureza uma definição social. O homem se faz socialmente tendo a linguagem como instrumento de transmissão da cultura e do conhecimento acumulado. Por isso, a assertividade do curador em trazer o encontro ecumênico, na fé *duchampiana*, da conjunção dos tempos, mas também da fé da arte para a vida. A transparência da água, do vidro, da garrafa com água e do som da gota não foi coincidência; houve uma escolha da curadoria em fazer dialogar com trabalhos de outros artistas presentes na mostra. Daniel Rangel reconhece que a água foi um elemento que o aproximou da escolha dos trabalhos. Afinal, a água é o condutor, o conector da vida com o mundo e onde tudo se origina, não é mesmo?

Em síntese, como dizia Duchamp, "jamais a arte pode ser definida de maneira aceitável, dado que a explicação de uma emoção estética mediante uma descrição verbal é tão inapropriada quanto uma descrição do medo quando se acaba de ter tido medo. Bem-vindos estamos de apreciar livremente qualquer obra de arte e tentar perceber o que eu chamo de eco estético". Os trabalhos de Felipe Cohen, Gisele Motta e Leandro Lima são um convite a isso.

No ano que marca o centenário da obra *Fonte*, a mostra é uma oportunidade para que o público sinta a vitalidade criativa de Duchamp e como ela é fonte de inspiração para artistas contemporâneos. *Made in Duchamp, Ready Made in Brasil!*

Felipe Cohen

ALÉM DO OBJETO “Ao fazer escultura hoje, um objeto tridimensional, uma obra tem de trazer alguma questão além do objeto em si. Algo que coloque esse objeto no espaço onde ela está, de forma não tão fechada nela mesma. A escultura clássica era protegida do espaço, ficava numa base. Ela era fechada naquele sentido e o diálogo era basicamente com o espectador e não com o entorno onde ela estava. Hoje, isso é praticamente impensável, porque você já parte do espaço expositivo como uma informação concreta. O espaço expositivo ou o entorno, o espaço enquanto dado o fenômeno. Não necessariamente o espaço galeria ou museu. Isso para mim nem é mais uma questão muito consciente, de falar ‘eu tenho de fazer isso’. É quase um dado inconsciente; o artista já faz desse jeito. Pelo menos para mim isso já está incorporado no jeito que a escultura ou a instalação nasce. Isso tem muito a ver com a natureza da apropriação de objetos do mundo real ou de objetos que não necessariamente você produziu. Se a gente voltar a Duchamp, ele certamente é uma das personagens fundamentais dessa operação [...].

Para mim, a coisa surge muito mais como uma intenção construtiva, ou seja, usar esse objeto que não foi feito por mim – mas que tem as suas informações intrínsecas, seu sentido, sua memória – para construir uma terceira coisa. Esse deslocamento, o questionamento do valor do objeto, se é arte ou se não é. Para nossa geração isso já está muito diluído. Essa influência, como ela está tão distante, já passou por tantos outros artistas que foram modificados por isso e que remoeram isso. Para a gente isso já chegou como um dado muito concreto do fazer.

Aliás, eu acho que até Duchamp também já pensou sobre aquilo. Se analisarmos *O Grande Vidro*, ali ele volta para algo que é completamente simbólico. Até ali ele estava questionando, seja no mictório, seja em outros *readymades* em que repensa o estatuto do objeto artístico, o valor da arte. *O Grande Vidro* é uma peça completamente simbólica. É como se ele voltasse a ter fé naquilo, nessa construção poética de que é possível você montar um objeto com um sentido e acreditar naquilo. É algo muito louco de se pensar: como ele vai terminar com *O Grande Vidro* que só poderia nascer de um artista que acredita muito em arte. Porque para ser um artista simbólico você tem de acreditar muito. Você tem de acreditar que alguém vai tentar decifrar aquele trabalho, que aquilo vai ser importante para alguém a ponto de se debruçar sobre aquela obra e entender toda a história que está por trás. Eu já me interessava muito mais por esse lado, do *Grande Vidro* ou de Joseph Beuys, em que ele se apropria de coisas e tenta ressignificar esse objeto.”

“Meu trabalho – não é algo muito consciente – reflete o fato de eu gostar muito de ver a arte. De pensar sobre isso. A coisa realmente aparece, às vezes até como imagem mesmo, como referência. [...] Para mim, é muito importante esses dois tempos num objeto só: o tempo real, o tempo que a pessoa está ali diante

do objeto, e um tempo manipulado por mim para aparecer algo que já passou ou que está condensado.”

Gisela Motta e Leandro Lima

POÉTICA COLETIVA

Leandro Lima “Onde está a autoria num trabalho em dupla? Onde está a criatividade? Como dividir a criatividade? Isso não só é complexo para o público identificar no trabalho ou para a gente falar numa conversa, mas também para a gente encontrar o que é nosso trabalho. A gente levou muito tempo para entender o que é um projeto que se identifica como um trabalho, porque não é um tema específico, não é uma coisa que eu estou buscando. A gente identificou mais na prática, no processo, do que na estética ou numa técnica. Isso é uma situação difícil. Outra coisa também relacionada um pouco a nossa profissão especificamente é uma dificuldade de identificar o meio, porque de alguma maneira, desde o começo da produção, apesar do vídeo, a gente não se apoia numa mídia tradicional. Não dá para falar que somos escultores ou que temos um trabalho de desenho ou pintura.”

Gisela Motta “A questão de autoria também passa um pouco por essa contemporaneidade, por essa irmandade entre os artistas produzindo ao mesmo tempo. Já houve casos em que alguém chega e fala: ‘Não acredito que o artista tal fez um trabalho tão parecido com o de vocês’. Eu nem achava que o trabalho era tão parecido, mas em algum lugar ele se encostava. Duchamp tem uma frase muito boa, que é: ‘A arte não é mais do que um pequeno jogo entre os homens de todos os tempos’. A gente vai construindo o trabalho nessa contemporaneidade, somando. [...] Eu me tranquilizei quando entendi que o que estamos fazendo é um grande quebra-cabeça. Talvez no tempo a gente vá conseguir compor uma imagem do que estamos fazendo juntando um rosto ali, um pedaço do cachorro lá... Com a produção, as coisas vão se conectando. A gente se acalmou nesse lugar.”

GM “Uma dessas questões é a possibilidade de acesso ao trabalho. Porque a gente não faz um trabalho só para o público de arte que tem uma referência da história da arte. A gente faz o trabalho para todo mundo, para qualquer um. A obra tem várias camadas – ou a gente gostaria que ela tivesse muitas camadas – e profundidades onde tem diversas leituras. Uma delas é esse convite ao espectador para entrar no trabalho e ser um pouco seduzido, mas sem perceber exatamente por quê. Percorrer o trabalho, aproximar-se e afastar-se, ouvir, circular. Essa é uma forma de chamar ou seduzir para chegar à obra.”

LL “Diante da situação estranha, o observador se questiona: ‘O que está acontecendo aqui?’. É de nossa prática fazer com que esse gatilho do questionamento gere a reflexão, e aí ele pode entrar no trabalho de fato e descobrir o que a obra está querendo dizer.”

CONVERSA 2

Com Guto Lacaz e Jac Leirner

Mediação: Catarina Duncan

RELATO CRÍTICO

GESTO LEIRNER (DUCHAMP) LACAZ

Isis Gasparini

Qualquer objeto pode tornar-se uma obra de arte, basta um gesto do artista.¹

TÂNIA RIVERA

A segunda mesa da programação do 2º Ciclo de Palestras *Ready Made in Brasil* reuniu Jac Leirner, Guto Lacaz e Catarina Duncan para conversar sobre a mostra.

Entre problemas ligados às práticas criativas e elaborações mais abstratas, o diálogo entre dois dos artistas participantes da mostra e a jovem curadora convidada para o debate transcorreu de forma estimulante e bem-humorada, trazendo apontamentos que efetivamente se somam ao entendimento do que podemos ver na galeria.

Uma questão que apareceu no debate e que podemos desdobrar para uma experiência mais ampla com a arte é o que o deslocamento de um objeto como prática artística possibilita pensar sobre a própria noção de arte. Mais concretamente, trata-se de elaborar o modo como esse gesto criador que se define pelo deslocamento de um objeto e, mais particularmente, para um espaço ligado ao

¹ RIVERA, Tânia. "Gesto Analítico, Ato Criador. Duchamp com Lacan." In: *Pulsional Revista de Psicanálise*. São Paulo, n. 184, ano XVIII, dezembro de 2005, p. 65-73.

contexto da arte permite a consciência do quanto naturalizamos o entendimento de que algo se torna obra quando alojado dentro do museu.

No início do debate, pudemos acompanhar as divergências no que se refere ao próprio conceito de *readymade*. Seria um objeto? Uma linguagem? Um método? Marca característica de um movimento? Um formato? Um conjunto pontual de obras históricas? Ou ainda uma ideia? É fato que mesmo Marcel Duchamp nunca chegou a uma definição ou explicação que o deixasse totalmente satisfeito².

Para Jac Leirner, o que os artistas reunidos na mostra fazem não pode ser chamado de *readymade*, uma vez que isso se refere apenas ao que Duchamp fez. Hoje, por mais que os artistas trabalhem com apropriações, deslocamento de objetos e ressignificação, esse é um gesto outro, ainda que referencie a ação de Duchamp. Nas palavras dela, o que fazem hoje aponta para “tudo o que veio depois (*dele*), e antes, desde as cavernas”. Portanto, ela propõe que toda obra carrega consigo uma memória referencial.

Ao contrário, para Guto Lacaz, as obras que participam da exposição se inserem no contexto do *readymade* e, portanto, assumem a qualificação sugerida pelo título. Para ele, é necessário “vestir o nome” da exposição, pois acredita que Duchamp inventou um conceito. E concluiu: ao adotar essa prática, produz-se um *readymade*. Ao ser contestado por Jac, ele brincou: “Acho que entendi tudo errado então”.

Na posição de mediadora, Catarina Duncan lembrou que Duchamp tinha a intenção de livrar o artista da manufatura da obra. E, contudo, acredita que podemos entender coisas distintas, que são possíveis diversas interpretações a respeito do termo *readymade* e, conseqüentemente, daquilo que ele significa ao ser empregado na exposição.

Em outro momento, os artistas pensaram como a escolha dos materiais com que trabalham desmistifica o *fazer arte* – uma vez que lidam com algo que está presente no cotidiano – e exige uma consciência a respeito do gesto que define algo como obra. Para ambos, os objetos não são escolhidos arbitrariamente, e, ao preservar suas características originais, mantém-se a dimensão de que a obra poderia ter sido realizada por qualquer pessoa. Se esse processo convoca a memória que cada objeto possui, ele assimila, muitas vezes, o acaso, o erro, os acidentes e os desvios, coisas que problematizam a autoridade do artista como alguém que teria pleno domínio do objeto que produz.

Ainda que os artistas trabalhem com objetos corriqueiros, Catarina Duncan observou que, quando eles entram em uma esfera protegida pela arte, demanda-se uma mudança do comportamento que se poderia ter diante deles. Os objetos exigem de nós, espectadores, um tipo específico de relação, com códigos e limites que são dados pelo contexto da arte.

Para os artistas, seu estatuto se transforma quando transitam de sua função cotidiana para o ateliê e para uma exposição. Guto Lacaz afirmou que essa pas-

² Citação trazida por Catarina Duncan retirada de uma entrevista do artista a Katherine Kuh. In: TOMKINS, C. *Duchamp: Uma Biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

sagem permite a objetos banais “viverem seus momentos de glória”, algo que ocorre apenas quando alguém dedica a eles uma contemplação. Desse modo, os objetos só se tornam obra quando estão expostos diante de um olhar que lhes atribui tal valor.

Em um contexto histórico mais amplo, além da noção de *readymade* e muito antes de ela existir, há que se considerar que muitos artefatos, ao serem deslocados para espaços expositivos, passaram por um processo de perda de sua função primeira e, conseqüentemente, por um curso de transformação de suas especificidades para tornar-se obra. Isso vale para um jarro da Grécia antiga, para máscaras tribais ou um ícone religioso da Idade Média. Ainda que seus elementos físicos não sejam visivelmente alterados, é ao entrar na sala expositiva que adquirem o estatuto de obra de arte, mesmo que tal valoração não existisse em seu contexto de origem. O objeto é reduzido, a partir de então, a algo que tem uma função em si mesmo e que se oferece à contemplação.

Conforme nos conta o escritor André Malraux³, o museu é parte dessa estratégia de deslocamento e ressignificação. Quando transportada para esse espaço, a obra se converte numa espécie de documento daquilo que significava em seu contexto original.

Hoje, por vezes, temos dificuldade de imaginar que esse espaço, assim como a noção de arte, é historicamente construído. Assim como nos acostumamos a pensar o museu e a galeria como lugar natural de existência da obra de arte, também tivemos de aprender a inverter essa equação: há uma classe de objetos que já são pensados sob esse estatuto e que são produzidos especificamente para esse lugar.

O legado deixado por Duchamp aponta para uma postura mais crítica e consciente com relação ao espaço da arte, de modo que repensar a especificidade do gesto criador e dos locais da arte se torna o cerne das poéticas de muitos artistas.

Possivelmente, todo trabalho de criação implica, em alguma medida, uma ação de deslocamento e transformação, seja de uma matéria, seja do sentido que ela evoca. Com Duchamp, fomos convidados a fazê-lo com mais frequência. Ao superexpor a arbitrariedade de um gesto que tem precedentes históricos, Marcel Duchamp desnaturalizou tanto a noção de arte quanto os espaços que a ela são dedicados.

3 MALRAUX, Andre. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALGUMAS ASPAS

Jac Leirner

UMA POSSIBILIDADE PARA O READYMADE “A meus olhos e em minha experiência, *readymades* são os trabalhos de Duchamp. Ponto. O que a gente faz é outra coisa, que obviamente tem Duchamp ali pairando, tudo o que ele provocou, ele e seus colegas dadás. E tudo o que veio depois e antes. Desde as cavernas. [...] Eu só queria mencionar o que penso em relação ao *readymade*. Realmente não vejo nossos trabalhos, nossos materiais, como sendo *readymades*. Acho que eles têm outra origem, que engloba e assume tudo o que veio depois também.”

“Eu sinto às vezes que com esses materiais acabo fazendo trabalhos, presenças e corpos escultóricos etc. Se é para ter um mote ou uma frase que defina é *‘do it yourself’*, uma coisa mais abrangente, que tem a ver não com o objeto, mas com o sujeito. Faça você mesmo. As coisas estão aí para serem absorvidas, colocadas, transportadas, transformadas e assim por diante. Minha forma de usar as coisas é meio por aí. Quando coloco um papel de cigarro na parede, o que digo com isso é *‘do it yourself’*. Faça você mesmo. Tem uma boa anedota que eu contei para Catarina. Às vezes as pessoas falam assim: ‘Ah, isso aí até eu faço’. A exposição está cheia de coisas que você pode chegar e falar: ‘Até eu faço’. Então faça! Porque as pessoas falam ‘até eu faço’, mas não fazem. Faça, porque é uma prática muito agradável você se apropriar de um objeto.”

“[...] Onde você acredita que os objetos estejam à vontade. Eu penso muito nisto: em colocar as coisas no lugar onde elas estejam de acordo com elas mesmas. Por exemplo, um maço vai ficar bem do lado de outro maço igual a ele, que vai ficar do lado de outro e outro e outro. Cinzeiro, a mesma coisa. Eles ficam confortáveis.”

“Todas as cores, todos os objetos são perfeitos e passíveis de se transformar em alguma coisa que também seja impecável. Então é isso. As cores são perfeitas, os objetos são perfeitos. Esses objetos industriais são coisa de gênio. E eu acho que, quando a gente faz trabalhos com esses objetos, está de certa forma expressando isso. Falando: ‘Olha que perfeição’. A cor – pode ser o pior marrom – é perfeita.”

O ACASO “O acaso é sempre bem-vindo. O acaso, o erro. Mesmo quando você está fazendo um trabalho mecânico. Se o pensamento voa livre, nesse momento, também as ideias aparecem inesperadamente. Você não está forçando o pensamento, mas ele vem e traz algumas definições. Acho que em todas essas situações de acaso a gente tem belas decisões e belas tiradas.”

Guto Lacaz

UMA OUTRA POSSIBILIDADE PARA O READYMADE “Eu não sou historiador de arte; sou artista, e observo a história da arte. Mas não sou de ler livros. Eu acho que Marcel Duchamp, nosso ilustre homenageado, mais do que fazer alguns *readymades*, inventou um conceito: pegar um objeto industrializado que pode estar em qualquer lugar e trazer para a galeria, para o museu ou outro espaço que possa produzir um choque: ‘Ué, o que esse objeto está fazendo aqui?’. Assim sendo, eu acho que todo mundo que adotar essa prática de forma feliz vai estar produzindo *readymades*. [...] Claro que foi ele que fez, ele que inventou. Até brinquei em uma reportagem de que participei dizendo que nós somos netos de Duchamp. A gente está repetindo um modelo, mas cada um com sua personalidade. Existem grandes contribuições à obra dele que artistas fizeram a partir desse conceito. Muita gente acha que isso acabou com a habilidade artística. Muita gente quer matar Duchamp: ‘Ah, ele acabou com a arte. Não precisa mais saber desenhar, saber esculpir, é só colocar lá’. Mas esse ‘só colocar lá’ implica muito trabalho. Tem de pensar, tem de comprar o objeto (ou roubar, ou pegar no lixo) e ter a coragem de colocar lá na galeria e escutar depois. É um conjunto de ações que não é fácil. Às vezes o objeto é caro, às vezes é preciso gastar para comprar o objeto. Eu acho que o que a gente está produzindo são *readymades*.”

“[...] Às vezes eu vou ver um trabalho e o cara já fez o que eu ia fazer. Saiu na frente. Aí você fala: ‘Não posso fazer’ ou ‘Vou esperar dez anos e fazer de novo, quando a memória da sociedade esquecer o colega’. Na ciência isso é muito comum”

“Você está passando em um lugar, vê uma coisa e o assunto o atrai, às vezes sabe por que e passa e vai embora. Depois de um tempo, se o assunto me atrai, eu levo para o ateliê para uma convivência lúdica. Aí vai acontecer algo, de 0 a 30 anos acontece uma centelha que vai desenvolver uma ideia. Às vezes no dia seguinte ou imediatamente. Eu tenho coisas no ateliê que até hoje não sei por quê.”

“O humor é considerado menor do que o drama, e ele é igual, se não de maior importância. Se a gente só vivesse o drama, a vida ia ser um saco. É preciso ter outra instituição para equilibrar. E eu sempre procurei as pessoas engraçadas, os palhaços. A sorte foi perceber que em artes plásticas havia espaço para essas manifestações.”

O ACASO “Já aconteceu. Lei de Murphy: tudo o que pode dar errado vai dar errado. Às vezes é uma operação muito simples e dá tudo errado. ‘Como eu não pensei nisso?’ E às vezes o trabalho está pronto. E você manda para uma exposição em outra cidade e a caixa não chega, o trabalho some. Cadê o trabalho? Não sei, não está aqui, não está ali, não está lá.”



Power
Drill
1980
1985
1990
1995



Illegible text on a small white label attached to the front of the pedestal.



PÚBLICOS CRIADORES

Auana Diniz

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas, e, dessa forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.¹

MARCEL DUCHAMP

O desenho inicial do projeto educativo para a exposição partiu da aritmética do ato criador a fim de pensar nas possibilidades de participação e transformação simbólica dos diferentes públicos na exposição. Aproximando-se também da ideia de laboratório de mediação artística/cultural, considerou-se desde o início o desenvolvimento processual, imaginando a exposição como um lugar de trocas, reflexões e invenção de possibilidades de mediação a partir das leituras dos públicos e dos modos de acesso às camadas visuais e semânticas dos trabalhos artísticos.

PERGUNTAS “A ação educativa acontece em vários momentos e principalmente quando as pessoas perguntam sobre uma obra ou artista, e essa pergunta pode ou não se desdobrar numa conversa”, define a educadora Carolina Pradella.

Os deslocamentos, as apropriações e as ressignificações de objetos cotidianos, propostos no recorte curatorial, dispararam perguntas: isso é arte? O que um desentupidor (ou outro objeto) está fazendo ali? Não entendi... o que é esse aquário (ou garrafa, cabide, bexiga...)? Por que fizeram essas intervenções na Mona Lisa? Mas isso eu faço em casa... por que está aqui? Quanto tempo leva para executar uma obra como essa? “É quase impossível passar por um prato com elásticos, não dá para simplesmente contornar... E ali surge uma desconfiança e uma abertura para o diálogo”, relata o educador Guilherme Albani.

No entanto, o estranhamento dos públicos ao se depararem com os objetos deslocados de seu contexto funcional e usual foi também um mote de aproximação: “As pessoas entram na exposição e têm memórias pessoais disparadas pelos objetos do cotidiano que encontram ali, e esse é um dos momentos em que o mediador é mediado pelo público”, comenta o educador Emerson Prata.

¹ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 2004.

E nesses processos de mediação com a produção de arte contemporânea os visitantes e educadores foram deslocados, a partir das leituras das obras, e com eles as lógicas arcaicas de relação com a arte, ainda tão presentes no contexto atual, como reflete o educador Rogério Mourtada: “Existe uma construção de que a arte é para poucos, para ser feita e consumida por poucos, e alguns trabalhos artísticos presentes ali estão na contramão disso”.

ENTRADAS Em uma exposição que traça um panorama da arte contemporânea brasileira, considerando a reação ao *readymade* duchampiano, as possibilidades de participação ocorrem de diversas formas. E, desdobradas pela ação educativa, esses espaços de transformação simbólica das obras pelo público puderam ocorrer tanto com conversas e leituras de obra compartilhadas quanto a partir da produção de materialidades próprias, que dialogavam com as ideias circulantes no espaço expositivo.

Nesse contexto, a programação educativa iniciou com o Laboratório de Re-Invenções ou Re-Inventores para experimentar e investigar o campo da arte contemporânea propondo oficinas, jogos, ações poéticas, entre outros. O laboratório aconteceu todos os domingos, até o fim da exposição, e foi ocupado com ações que o educativo propôs e desenvolveu com os participantes.

Entre as ações ocorridas no laboratório tivemos a proposta Objetos Randômicos, que partiu do encontro e de ressignificações de objetos para criar deslocamentos de suas funções usuais. Os objetos criados nessa proposta estiveram expostos no espaço onde ocorreram as práticas, e ora serviram de inspiração, ora foram destruídos para a construção de outros objetos. A “ficha técnica” de um dos objetos criados no laboratório e as imagens de outros nos dão uma ideia do que tem acontecido: Bola branca de isopor, coberta de elásticos até desaparecer a parte branca da bola. *Material: bola de isopor, 278 elásticos e muita paciência.*

Outra proposta do laboratório foi a ação Palavrear, que convidou os participantes a coletar palavras na exposição para criar poemas visuais ou imagens verbais, como relatou poeticamente a educadora Carina Pucciarini, proponente da ação: “Capturamos palavras. Criamos forma, conteúdo, o cheio vazio e o misturado que não existia até então... Capturou vaca ovo pião amarelo Monalisa árvore...”

Ocorreu também a Composição/Ativação das Caixas de Fósforo, proposta pela educadora Marina Caverzan a partir da obra da artista Lygia Clark. A ação provocou outros modos de acessar seu trabalho e abrangeu reflexões sobre a participação dos públicos nas obras, como comentou a educadora: “Existe um modo de entrar nesse mundo (da arte) participando, abrindo outros caminhos de relação com o trabalho que Lygia oferece”.

Além dessas, novas ações surgiram e começaram a ser propostas no período final da exposição, como o Ateliê Aberto: Imagem em Des_ construção, o jogo Stop Arte e as conversas temáticas sobre Palavras e Objetos, além dos encontros espontâneos com os visitantes e as visitas agendadas. A ação educativa se mostrou como processo durante todo período da exposição, desejando que as ideias permaneçam como reminiscência quando sua materialidade for desmontada.



no alto
Objetos Randômicos criados por
participantes do Laboratório de
Re-Invenções ou Re-Inventores.

Estruturas produzidas pelos
participantes da Composição/Ativação
das Caixas de Fósforo de Lygia Clark.

Produções de participantes
da ação Palavrear.



READY MADE IN BRASIA

XADREZ COMO DESENHO

Ana Roman

Durante toda a sua vida, Marcel Duchamp dedicou-se – como profissional e amador – ao xadrez. Em uma de suas pinturas a óleo de quando era jovem, ele retratou sua família jogando em um parque, o que nos informa sobre a importância desse jogo na vida do artista desde sua infância. E, em um de seus *readymades*, *Armadi-lha (Trébuchet, 1917)*, lançou mão de referências a uma jogada de xadrez ao intitular o objeto, uma espécie de suporte para casacos deslocado para a horizontal.

Mais tarde, aos 36 anos, Duchamp iniciou sua carreira como enxadrista profissional, deixando de lado temporariamente o engajamento direto com suas atividades artísticas. Segundo ele, tais atividades seriam uma forma imaterial de expressão e um meio para manifestar o pensamento em toda a sua pureza.

Ao retomar suas atividades artísticas, 12 anos depois, o xadrez continuou presente em suas ações: um pouco antes do fim da Segunda Guerra Mundial, Duchamp organizou, em Nova York, juntamente com Julien Levy e Max Ernst, uma exposição denominada *The Imagery of Chess*, da qual participaram 32 artistas – número inicial de peças em uma partida de xadrez. A curadoria de Duchamp destacava aqueles cujos trabalhos dialogavam com o jogo, suas estratégias e sua visualidade. Além disso, em sua primeira retrospectiva no museu de Pasadena, ele realizou uma performance com Eva Babitz, jogando uma partida de xadrez com a jovem nua.

Em *Ready Made in Brasil*, a relação entre o xadrez e a arte foi retomada pela curadoria e pelas ações educativas. No espaço expositivo, diversos artistas remeteram diretamente ao tema: dos tabuleiros de xadrez de Marcone Moreira, Nelson Leirner e Paulo Bruscky à composição realizada por Bispo do Rosario ou, mais indiretamente, por Bruno Faria. O xadrez, porém, reverberou além do espaço de exposição: ele se realizou na ação educativa Campo de Xadrez.

Para essa ação, nós nos aproximamos do Clube de Xadrez de São Paulo, o mais antigo da cidade, datado de 1904, importante parceiro para a concepção e realização das diversas atividades. Inicialmente, mesas de xadrez foram colocadas na parte de convivência do Centro Cultural Fiesp e peças ficaram à disposição daqueles que quisessem utilizá-las durante o período de funcionamento da instituição.

Além disso, organizamos, junto ao Clube, um curso de xadrez e um workshop – ambas as ações com o objetivo de popularizar o jogo e, mais do que isso, trazer o público para perto do universo do artista homenageado. O curso, contínuo e de longa duração, ministrado por Rodrigo Dinégri, foi estruturado a partir de momentos do jogo de xadrez: abertura, estratégia, táticas e finais, de forma que todos os participantes, independentemente do nível de conhecimento, pudessem aprender. Já o workshop, ministrado por João Braga, realizado aos sábados

à tarde, foi organizado a partir de aulas independentes e estruturado a partir de uma perspectiva histórica, destacando as mudanças na técnica e na estratégia do jogo através do tempo, de modo que os alunos pudessem incorporar fatos históricos e anedotas ao seu repertório, ao mesmo tempo que aprenderam a jogar. Tanto o curso quanto o workshop foram ramificações da ação Campo de Xadrez nas quais a ênfase foi o processo de ensino-aprendizagem, vivência e experiência em um cruzamento entre o xadrez e a arte.

A ação educativa Campo de Xadrez criou um espaço de diálogo polifônico. Na realidade, buscamos construir uma espécie de ponte para que aqueles interessados em xadrez tivessem contato com as artes e vice-versa. Esta ponte nos levou diretamente ao universo pessoal e criativo de Marcel Duchamp, artista homenageado pela mostra.

No xadrez e nas artes, mais do que regras e estratégias, está em jogo, sobretudo, a criatividade e o que Marcel Duchamp chamou de “ato criador”. O xadrez seria como um desenho, construído no movimento do pensamento. Assim, ao estimularmos o acesso ao universo do jogo, buscamos fomentar um espaço de criatividade, liberdade e experimentação individual e coletiva.



THE IR BEARD



Aluminum Sledge
Approximately 1900-1910
The sledge is a heavy-duty tool used for moving large loads. It consists of a flat wooden head with a handle attached to the side. The handle is made of wood and is designed to be held with both hands. The sledge is used to transport heavy materials such as logs, stones, or equipment over rough terrain. It is a simple but effective design that has been used for centuries.





Referências bibliográficas

- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The Mit Press, 1998.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: Transformação da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos-Gerais, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. A l'Infinif. In: *Writings of Marcel Duchamp*. Oxford University Press, 1973.
- DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Enciclopédia Itaú Cultural (disponível online em: www.encyclopedia.itaucultural.org.br).
- FARIAS, Agnaldo (org.). *Meio século de arte brasileira*. São Paulo: Tomie Ohtake, 2009.
- FILHO, Paulo Venâncio. *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FILIPOVIC, Elena. *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT-Press, 2016.
- GIRST, Thomas. *The Duchamp Dictionary: A To Z*. Londres: Thames and Hudson, 2014.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- HERKENHOFF, P. Por que Cildo? – Duchamp e Cildo e Duchamp. In: RIBENBOIN, Ricardo (org.): *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.
- KRAUSS, Rosalind E. The originality of the avant-garde. In: _____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968: A arte como Contra-arte*. Lisboa: Taschen, 1996.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- _____. *Apariencia Desnuda: la obra de M. Duchamp*. Madrid: Alianza, 2008.
- RIBENBOIN, Ricardo (org.). *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Paço das Artes / Itaú Cultural, 1999.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Sobre os autores

ORGANIZAÇÃO E TEXTOS

Daniel Rangel Curador e gestor cultural, foi diretor artístico e curador do Instituto de Cultura Contemporânea (ICCo), em São Paulo, diretor da Diretoria de Museus do Estado da Bahia (Dimus) e atualmente é sócio da N+1 arte cultura. Foi curador, entre outras, das exposições *Rever – Augusto de Campos* (2016), *Palavra em Movimento*, de Arnaldo Antunes (2015), ganhadora do prêmio APCA de melhor exposição de artes gráficas, e das bienais de Curitiba (2015), Cerveira (2013) e Luanda (2010).

Têra Queiroz Gestora cultural e produtora, foi diretora institucional do Instituto de Cultura Contemporânea (ICCo) em São Paulo, gerente e mentora do programa Latitude da Apex, em parceria com a Fundação Bienal de São Paulo, e atualmente é sócia da N+1 arte cultura. Participou da concepção de importantes exposições e eventos de artes, como como o Ano do Brasil na (Arco) – 27ª edição (Madri) em homenagem ao Brasil, a Mostra *Rever – Augusto de Campos* (2016) e o 2º Fórum Mundial de Bienais (2014).

Ana Roman Pesquisadora, curadora e mestre em geografia humana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), foi assistente de curadoria das exposições *Ready Made in Brasil* (2017), *Rever* (2016) e *Lina Gráfica* (2014) e curadora da mostra *A Asseidade da Fenda* (2016), no Centro Cultural Elefante, em Brasília, entre outras.

Auana Diniz Coordenou a Ação Educativa da exposição *Ready Made in Brasil*. É especialista em Mediação, Arte, Cultura e Educação (UEMG) e bacharel em Ciências Sociais (PUC-SP). Possui formação em artes visuais e dança moderna e contemporânea. Atuou em programas e projetos educativos e culturais no Instituto Inhotim, Fundação Bienal de São Paulo, Sesc-SP, Instituto Tomie Ohtake, entre outros. Coordena o Educativo da Casa de Vidro/Instituto Bardi e é sócia da Colchete Projetos Culturais.

Diego de Kerchove Graduado em comunicação social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP) e mestre em ciências da comunicação pela Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP). Atualmente, é o coordenador-executivo do Fórum Permanente e gestor de informação na plataforma digital da associação.

Erica Ferrari Mestranda em Poéticas Visuais e Bacharel em Artes Plásticas pela ECA-USP. Nos últimos anos produziu objetos e instalações a partir de pesquisa em torno das relações entre arquitetura, paisagem e história. Apresentou individuais na PIVÔ, na Temporada de Projetos do Paço das Artes, na Funarte de São Paulo, além de participar de coletivas como *Interaktion* em Berlim, Alemanha e *32ª Bienal de Artes Gráficas*, em Liubliana, Eslovênia.

Isis Gasparini Artista visual e bailarina, mestra em poéticas visuais no programa de pós-graduação em comunicação e artes da ECA-USP, dedica-se especialmente à fotografia e ao vídeo. Desde 2010 suas obras passaram a integrar exposições no Brasil, na França e na Finlândia.

Maria Iturralde Payo Graduada em Comunicação, com Pós-Graduação em Lingüística Aplicada. Mestranda pela USP. É editora assistente da Revista Brazilian Journal of Latin American Studies – Prolam/USP. Dedicar-se especialmente à relação entre Brasil e Argentina no contexto da Bienal de São Paulo, investigando a participação do Centro de Arte y Comunicación – CAYC.

Martin Grossmann Foi diretor do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP) de março de 2012 a fevereiro de 2016 e um dos idealizadores e coordenador da 1ª Intercontinental Academia. No IEA-USP, coordena a cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência. Chefia também o Grupo de Pesquisa Fórum Permanente: Sistema Cultural entre o Público e o Privado.

CICLO DE PALESTRAS

Camilo Yáñez Artista, curador e professor, leciona na Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación de Santiago do Chile e na Universidad Diego Portales, em Santiago, Chile. Foi coordenador de artes visuais do Centro Cultural Matucana 100, em Santiago, Chile, bem como curador da 7ª *Bienal do Mercosul* (2008). Realizou exposições na White Box, em Nova York, Estados Unidos (2006), e no Instituto Divorcados, em Berlim, Alemanha (2006).

Catarina Duncan Formada em culturas visuais e história da arte pela Goldsmiths College, Londres, Inglaterra (2014), atua na equipe de coordenação do programa Coincidência, da fundação suíça Pro Helvetia. Trabalhou como assistente curatorial nas exposições 32ª *Bienal de São Paulo*, *Terra Comunal* (2014), *Alter-Heróis* (2014) e *Still Being* (2012). Foi a curadora das exposições *Pai dos Burros* (2016) e *é.é.é* (2015).

Felipe Cohen Graduado em desenho e escultura pela Faap-SP, participou de exposições na Kubikgallery no Porto, Portugal (2017), no Phoenix Art Museum, Estados Unidos (2017), no Beijing Minsheng Art Museum, em Pequim, China (2017), no Musée d'Art Contemporain de Lyon, França (2014), 8ª *Bienal do Mercosul* (2011), entre outras. Foi indicado ao prêmio Pipa em 2016, 2013, 2012 e 2010 e finalista do prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça em 2011.

Gisela Motta e Leandro Lima A parceria da dupla iniciou-se no fim dos anos 1990. Em 2012, eles foram finalistas do prêmio Nam June Paik Award. Participaram de exposições, coletivas e individuais, realizadas em diversas instituições, entre as quais: Young Gallery, Califórnia, EUA(2017), Galeria Vermelho, São Paulo (2015), 10ª *Havana Biennial*, Havana, Cuba (2009), 1ª *Biennale del Fin del Mundo* (2007), entre outras.

Guilherme Giufrida Antropólogo e curador, Guilherme Giufrida é doutorando na Unicamp e mestre pelo Museu Nacional – UFRJ, ambos em antropologia social. É curador do Museu do Louvre Pau-Brazyl, em São Paulo. Foi curador de *Desdito* (2017), de Lais Myrrha, e assistente de curadoria da *10ª Bienal de Arquitetura de São Paulo* (2013).

Guto Lacaz Formado em arquitetura pela FAU-USP em 1974, iniciou sua carreira em 1978. Desde então, participou de diversas exposições, entre as quais a *3ª Bienal da Bahia* (2004) e a *18ª Bienal de São Paulo* (1983). Em 2015, apresentou a escultura cinética *Pororoca* na exposição *As Margens dos Mares*, no Sesc Pinheiros-SP, a intervenção urbana *ALEX ALEX* no Centro Cultural de São Paulo e a performance *Ludo Voo* no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo.

Jac Leiner Sua experiência inclui aquarelas, esculturas e instalações. Participou de *Bienais de Veneza* (1997 e 1990), *Bienais de São Paulo* (1989 e 1983) e *Documenta de Kassel* (1992), entre outras. Em 2001, foi agraciada com a Fellowship John Simon Guggenheim. Realizou retrospectivas de sua carreira no The Fruit Market Gallery, em Edimburgo, Reino Unido (2017), no Irish Museum of Modern Art, em Dublin, Irlanda (2017), no Museo Tamayo, Cidade do México, México (2014), e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (2011).

Paulo Herkenhoff Autor de produção intelectual e atuação em curadoria, crítica e história da arte, realizou curadorias consideradas centrais para a compreensão histórica das produções em arte brasileira e latino-americana, como o Pavilhão Brasileiro na 24ª edição da *Bienal de São Paulo* (1998) e na *47ª Bienal de Veneza* (1997). Foi o primeiro diretor cultural do Museu de Arte do Rio e também curador adjunto no Museu de Arte Moderna de Nova York (de 1999 a 2002).

Paulo Sergio Duarte Crítico, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados (Cesap) da Universidade Candido Mendes, no Rio de Janeiro. Publicou os livros *Waltercio Caldas* (São Paulo, Cosac Naify, 2001) e *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil* (Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1998), além de diversos artigos e ensaios sobre arte moderna e contemporânea.

Waltercio Caldas Integrou as *Bienais de São Paulo* em 1996, 1987 e 1983 e representou o Brasil na *Bienal de Veneza* de 2007 e 1997. Participou também da *Documenta 9* (1992) e de exposições no Museum of Modern Art de Nova York, Estados Unidos (1993), no Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda (1992), na Kanaal Art Foundation, em Kortrijk, Bélgica (1991). É um dos curadores da *33ª Bienal de São Paulo* em 2018.

Webpages dos artistas

Afonso Tostes: www.galeriamillan.com.br/pt-BR/artista/afonso-tostes
Alexandre da Cunha: www.galerialuisastrina.com.br/artistas/alexandre-da-cunha
Antonio Dias: www.antoniodias.com
Arnaldo Antunes: www.arnaldoantunes.com.br
Arthur Bispo do Rosario: www.museubispodorosario.com
Artur Barrio: www.galeriamillan.com.br/pt-BR/artista/artur-barrio
Augusto de Campos: www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm
Barrão: www.fdag.com.br/artistas/barrao
Bruno Faria: www.brunofaria.org
Cadu: www.galeriavermelho.com.br/artista/56/cadu
Cao Guimarães: www.caoguimaraes.com
Carla Guagliardi: www.carlaguagliardi.com
Carlito Carvalhosa: www.carlitocarvalhosa.com
Chelipa Ferro: www.galeriavermelho.com.br/artista/65/chelipa-ferro
Cildo Meireles: www.galerialuisastrina.com.br/artistas/cildo-meireles
Detanico Lain: www.detanicolain.com
Eder Santos: www.vimeo.com/channels/edersantos
Emmanuel Nassar: www.emmanuelnassar.com
Felipe Cohen: www.galeriamillan.com.br/pt-BR/artista/felipe-cohen
Fernanda Gomes: www.galerialuisastrina.com.br/artistas/fernanda-gomes/
Guto Lacaz: www.gutolacaz.com.br
Gisela Motta & Leandro Lima: www.aagua.net
Hélio Oiticica: www.facebook.com/CMA.HelioOiticica
Jac Leirner: www.fdag.com.br/artistas/jac-leirner
José Resende: www.institutojoseresende.com
José Rufino: www.joserufino.com
Lenora de Barros: www.galeriamillan.com.br/pt-BR/artista/lenora-de-barros
Lygia Clark: www.lygiacklarck.org.br
Lygia Pape: www.lygiapape.org.br
Marcia Xavier: www.marciaxavier.com
Marcone Moreira: www.multiploespacoarte.com.br/marcone-moreira
Marcos Chaves: www.marcoschaves.net
Marepe: www.galerialuisastrina.com.br/artistas/marepe
Nelson Leirner: www.nelsonleirner.com.br
Nicolau Vergueiro: www.nicolauvergueiro.com
Pablo Lobato: www.lucianabritogaleria.com.br/artists/27
Paulo Bruscky: www.nararoesler.art/artists/56-paulo-bruscky
Raul Mourão: www.raulmourao.com
Regina Silveira: www.reginasilveira.com
Tunga: www.tungaoficial.com.br
Vinicius S.A.: www.viniciussa.com.br
Wagner Malta Tavares: www.wagnermaltatavares.art.br
Waldemar Cordeiro: www.lucianabritogaleria.com.br/artists/37
Waltercio Caldas: www.walterciocaldas.com.br
Wesley Duke Lee: www.wesleydukelee.com.br

capa: Waldemar Cordeiro, *Popcreto para um Popcrítico* (detalhe), 1964
p. 1: Marcel Duchamp junto com *Roda de Bicicleta*, 1963
pp. 2-3: Lygia Clark, *Estruturas de Caixa de Fósforos*, 1964
pp. 4-5: Nelson Leirner, *Xeque-Mate (Touro Mondrian e Duchamp)* e *Xeque-Mate (Galinha x Ovo)*, 2012
p. 6: Hélio Oiticica, *Bólido Vidro nº 13 Versão 2* (detalhe), 1964-1965
p. 8: Cildo Meireles, *Metros II – 3A*, 1977-1993

Créditos das imagens

Todas as fotos desta publicação são de Fernando Laszlo, exceto:

p. 1: ©Julian Wasser (1963)
pp. 8, 63, 98, 110; Edouard Fraipont
pp. 12, 15, 26, 27, 29, 30: © Philadelphia Museum of Art/© Association Marcel Duchamp/Autvis, Brasil, 2018
pp. 92-93: Um Audiovisual
p. 105: Ana Roman
pp. 128-129: Flávio Lamenha
pp. 132, 133: Everton Ballardin
pp. 162: Pablo Lobato
pp. 188, 191, 218-219, 220, 223, 224, 225, 226, 227: André Andrade

READY MADE IN BRASIL

Exposição

Idealização

N+1 arte_cultura

Curadoria

Daniel Rangel

Coordenação Geral

Têra Queiroz

Produção Executiva

Elétrica Produção Contemporânea

Assistente de Curadoria e Pesquisa

Ana Roman

Coordenação Administrativa

Roberto Bertani

Produção Executiva

Tatiana Farias

Produção Artística

Raíssa Paes

Produção Logística

Patrícia Freitas

Planejamento de Produção

Marcela Amaral

Assistente Administrativa

Victoria Ariel

Expografia

Álvaro Razuk

Equipe

Daniel Winnik, Lígia Zilbersztein e Victor Delaqua

Identidade Visual

Celso Longo + Daniel Trench

Assistentes

Manu Vasconcelos e Luisa Prat

Projeto de Iluminação

Fernanda Carvalho

(Design da Luz Estúdio)

Luana Alves (colaboração)

Coordenação Educativa

Auana Diniz

(Colchete Projetos Culturais)

Educadores

Carina Miloco Pucciarini

Carolina Rocha Pradella

Emerson Prata

Guilherme Albani

Marina Caverzan

Rogério Mourta

Ação Educativa "Campo de Xadrez"

Clube de Xadrez de São Paulo

Celso Freitas

Marcos Bertotele

Curso de Xadrez

Professor Rodrigo Dinegri

Workshop de Xadrez

Professor João Braga

Assessoria de Imprensa

A4 Holofote Comunicação

Mídia Sociais

Karen Deguchi

Vídeos promocionais

Um Audiovisual

Museologia

Natalie Roth

Tradução

Todo Texto

Revisão

Marca-Texto Editorial e Todo Texto

Montagem Fina

Gala

Montagem Audiovisual

Fusion Áudio, Tela Mágica

Montagem de Iluminação

Augusto Vicente Costa

Eletricista

MMV Mauro Montagem Vídeo

Construção Expográfica

Artos Cenotécnica

Engenharia Estrutural

Franz Listz

Transporte

Art Quality

Seguro de Obras

Euroamerica-Corretora de Seguros

Assessoria Jurídica

Neufeld Cestari Advogados

Reserva Técnica

Clé Reserva Contemporânea

Ciclo de Palestras

Coordenação

Daniel Rangel

Martin Grossmann

Palestrantes convidados

Camilo Yáñez

Felipe Cohen

Gisela Motta

Guto Lacaz

Jac Leirner

Leandro Lima

Paulo Herkenhoff

Paulo Sérgio Duarte

Raúl Antelo

Waltercio Caldas

Mediação

Catarina Duncan

Daniel Rangel

Guilherme Giufrida

Martin Grossmann

Registro e transmissão online

Diego de Kerchove

Leonardo Assis

Parceria

N+1 Arte Cultura

Fórum Permanente – Instituto

de Estudos Avançados (IEA-USP)

Agradecimentos

Aos colecionadores, às instituições e às galerias que cederam obras para a exposição e aos parceiros que contribuíram para isso

Adolpho Leirner, Antônio Mourão Filho, Família Setúbal, Gilberto Chateaubriand, João e Lili Avelar, Luísa Strina, Maguy e Jean Etlin, Maria Lucia F. Veríssimo, Waltercio e Patrícia Caldas

Agnut Studio, Autvis, Associação Cultural Projeto Lygia Pape, Instituto Hélio Oiticica, Instituto O Mundo de Lygia Clark, Coleção Coletiva, Instituto Wesley Duke Lee, Itaú Cultural, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Philadelphia Art Museum

Casa Triângulo, Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, Galeria Luisa Strina, Galeria Millan, Galeria Nara Roesler, Galeria Vermelho, Luciana Brito Galeria, Sílvia Cintra + Box4

Alessandra D'Aloia, Alex Gabriel, Alexandre Roesler, Alvaro Clark, Analivia Cordeiro, André Millan, César Oiticica, Clara Gerchman, Daniel Roesler, Edu Brandão, Eliana Filkenstein, Fernando Cocchiarale, Juliana Cintra, Luciana Brito, Márcia Fortes, Nara Roesler, Nina Dias, Paola Chierigato, Patrícia Lee, Paulo Miranda, Rara Dias, Paula Pape, Pedro Pape, Rafael Vogt, Raquel Fernandes, Ricardo Resende, Sílvia Cintra, Socorro de Andrade Lima

Publicação

Edição

N+1 arte cultura

Organizadores

Daniel Rangel e Têra Queiroz

Textos

Ana Roman
Auana Diniz
Daniel Rangel
Diego de Kerchove
Erica Ferrari
Isis Gasparini
Maria Iturralde Payo
Martin Grossmann
Têra Queiroz

Ciclo de Palestras

Camilo Yáñez
Catarina Duncan
Felipe Cohen
Gisela Motta
Guilherme Giufrida
Guto Lacaz
Jac Leiner
Leandro Lima
Paulo Herkenhoff
Paulo Sergio Duarte
Waltercio Caldas

Coordenação Editorial

Daniel Rangel e Têra Queiroz

Produção Executiva

N+1 arte cultura

Assistência de Edição

Ana Roman

Revisão

Marca-Texto Editorial
Carol Anelli

Transcrição entrevistas

Heinar Maracy

Tradução

Todo Texto

Design Gráfico

Flavia Castanheira
Assistente
Alexandre Drobac

Fotografia

Fernando Laszlo
Assistentes
Gisele Sanfelice
William Viana

Tratamento de imagem

Carlos Mesquita

www.nmaisum.com.br

SESI
SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA
DEPARTAMENTO REGIONAL
DE SÃO PAULO

Presidente
Paulo Skaf

Conselheiros
Elias Miguel Haddad
Luis Eulalio de Bueno Vidigal Filho
Nilton Torres de Bastos
Sylvio Alves de Barros Filho
Fernando Greiber
Nelson Abbud João
Nelson Antunes
Vandermir Francesconi Júnior
Massimo Andrea Giavina-Bianchi
Irineu Govêa
Eduardo Anastasi
Atilio Machado Peppe
Sérgio Tiezzi Júnior
João Vicente Silva Cayres

Superintendente Regional
Walter Vicioni Gonçalves

Superintendente Corporativo
Igor Barenboim

Assessor Especial da
Superintendência
José Felício Castellano

FIESP
FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS
DO ESTADO DE SÃO PAULO

Presidente
Paulo Skaf

Comcultura – Comitê de
Ação Cultural da Fiesp

Diretor Titular
Fernando Greiber

Diretores Adjuntos
José Eduardo Mendes Camargo
Mário Eugênio Frugiuele
Jackson Medeiros de Farias
Schneider

Sesi-SP – Divisão de Qualidade
de Vida

Diretor
Alexandre Ribeiro Meyer Pflug

Gerente Executiva de Cultura
Débora Viana

Equipe de Artes Visuais
e Audiovisual
Supervisor
Eduardo Carneiro da Silva

Analistas de Atividades Culturais
Diana Vaz
Eliana Maria Garcia
Jarbas S. Galhardo
Lucas Serenza Lui

Centro Cultural Fiesp

Supervisão Técnica
Rosana Firmino Gutierrez
Vaneide Correa e Castro

Educativo
Leonardo Candido da Silva

Encarregado Técnico
Marcio Madi

Cenotécnico
Marcio Zunhiga Dias

Estagiárias
Jéssica Moura
Olívia Murin

Gerência de Operações e
Relações com o Mercado
Roberta Salles Mendes

Contratação
Elder Baungartner
Letícia T. Contieri
Juliano de Gaspieri

Núcleo de Gestão de
Conteúdo e Criação
Maria do Carmo K.S. Munir
Arlete Rodrigues Vasconcelos
Deivid Gomes de Souza
Emanuel Galdino
Erica Soares Barbosa
Flávia Garavelli
Juliana Cezário
Karina Costa
Sandro Monteiro

Estagiários
Beatriz Pires
Isabela Cadoni Ruiz Caro
Jacqueline Bonfim Magnani
Mábily Regina de Souza
Priscila Costa Dourado
Victor Brasil Galindo

Núcleo de Comunicação
Rose Matuck
Raisa Scandovieri
Tássia Almeida



**Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)**

Ready Made in Brasil: a ressonância
mórfica *duchampiana* brasileira /
Daniel Rangel, Têra Queiroz (orgs.) –
São Paulo: N+1 arte cultura, 2018.

240 pp., 134 ils.
Bibliografia
ISBN 978-85-93972-01-0

1. Artes visuais – Exposições 2. Arte
contemporânea – Brasil 3. Centro
Cultural FIESP I. Título. II. Rangel,
Daniel. III. Queiroz, Têra.

CDD 700.74



“Pode alguém fazer obras que não sejam
obras de ‘arte’?” – Marcel Duchamp

REALIZAÇÃO

N+1 arte
cultura

FIESP **SESI**

ISBN 978-85-93972-01-0

