



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

2013

A arte contemporânea no acervo do MAC USP

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46553>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo

A arte contemporânea no acervo do MAC USP

SILVIA MEIRA*

Considerações de Atualidade

Em um campo ampliado de possibilidades, os conceitos artísticos dos últimos 50 anos transgridem a conhecida filiação estética¹ da arte e nos obrigam a pensar sobre a natureza simbólica da arte e sua função, na atualidade. O mundo da arte contemporânea contextualizado numa lógica de autonomia descreve, no presente, uma mudança de configuração de relações que o legitima. O abandono das regras conhecidas do fazer artístico tradicional, em prol de práticas independentes dos artistas, tem demonstrado como o conceito arte é construído através da circulação entre instituições sociais, em que as obras têm o seu lugar; e através do circuito da arte, nos meios que compõem o sistema de informação, divulgação, recepção e respectivo mercado.

* Livre Docente pela ECA/USP, Doutora em História da Arte séc. XX pela Universidade Paris IV – Sorbonne, Especialista em Pesquisa em Arte Contemporânea

1. Entende-se por estética a ciência do conhecimento da representação do sensível, segundo Jimenez (2001, p. 21). A reflexão aqui proposta pressupõe que o objeto arte seja definido como uma ação ou atividade humana que articula razão e sensibilidade.

A alteração da linguagem artística de questões de “aparência” para questões de “concepção” é a grande diferença da época contemporânea aos séculos precedentes. O modelo pós-moderno de arte (DUVE, 2003) é entendido por operar através de noções ‘*atitude-prática-desconstrução*’, em que fica esclarecida a estratégia de “não lugar” da atividade artística.

As formas e as cenas artísticas da contemporaneidade, instaladas *em lugares não convencionais*, ampliam-se em discursos, em que a obra plástica, arquitetônica e teatral se coloca como uma obra-evento. As obras-intervenções inscritas em territórios abertos se colocam em um modo outro de se organizar enquanto arte. Anônimas e dessacralizadas apresentam uma vacilante natureza em seu modo provisório² de ser. As noções de autenticidade e originalidade, herdadas da noção clássica de arte, não fazem mais sentido.

A ausência de critérios pré-estabelecidos em relação aos atributos físicos no tocante à forma de arte e à vasta abordagem dos discursos, relativos aos conteúdos apresentados, caracteriza a intervenção contemporânea como sendo livre de um único conceito. *A produção de uma experiência in situ* se torna primordial no fazer artístico, uma situação estimulada que mobiliza emoções e relações. (MICHAUD, 2008, p. 169)

As intervenções artísticas colocam categorias e conceitos convencionais, como a perspectiva e os tratados da luz como prática no campo ampliado. Um exemplo disso é a obra do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP): o *Paradoxo do Santo*, de 1994, de Regina Silveira (BASBAUM; LAGNADO, 2009) (veja figura 1, ao final do texto). A artista justapõe

2. O provisório menciona um ciclo de referências que “não fala do todo, mas não oculta o seu sentido, manifestando-se por um indicio”. (ESPARTACO, p. 9)

a sombra agigantada de um monumento equestre, a um pequeno santo de madeira – uma escultura popular da Guatemala que representa Santiago Apóstolo, patrono militar da América Espanhola do período colonial.

A sombra é uma distorção da silhueta do monumento do patrono militar brasileiro, Duque de Caxias, situado em praça pública, no centro de São Paulo. A obra alude às relações recorrentes entre poder, militarismo e religião, na América Latina. A artista aloca a sombra do santo como estratégia artística para sua reflexão crítica. Perturba e provoca o espectador com sua imagem desviada, transformando a imagem visual comum, colocando-a em dúvida e em questionamento. O debate contemporâneo, a partir de conceitos tradicionais, cria diferentes relações, como prática, e introduz outros significados às antigas convenções.

Da escrita de seu conceito (projeto de curadoria) ao *mis en scène* (solução ou prática), as intervenções contemporâneas, passando por ambientações que dão a visualidade e o valor cultural à delimitação da mediação e ao papel da crítica, inserem-se na cultura. A concepção desconhecida e frágil do “isto é arte?” circula entre a apropriação de teorias e normas que conceituam a arte e a contextualização com disciplinas afins; aspectos que, embora diversos em seus estatutos, esclarecem a aparente desmedida do contemporâneo. (MEIRA, 2010)

Deve-se lembrar de que uma das consequências do movimento da contracultura, e das culturas marginais dos anos 60, movimento que se colocou em oposição à cultura erudita, foi o de reivindicar o lugar de uma cultura popular. Assim, foi ampliada a noção de entendimento de cultura, relacionando-a não só a estética, mas a outros regimes do saber. O funcionalismo moderno teria modificado o antigo conceito de arte para um organismo atuante na sociedade. A síntese das artes teria introduzido o diálogo com o lugar arqui-

tetônico e possibilitado a introdução de objetos ao fazer artístico; a predominância da cultura de massa teria introduzido a cultura no consumo diário.

Ao transgredirem os contornos tradicionalmente conhecidos da arte, as intervenções contemporâneas abriram opções, ao entorno, àquilo que se introduz entre os objetos e ao que se descobre nas escritas do espaço. A situação em que a arte contemporânea se revela necessita de indícios sobre o lugar, sobre o estatuto e sobre a estratégia da enunciação: uma descrição que possibilita o entendimento e o exercício do olhar aproximado.

A obra *Sem título n.123, 1983* do MAC-USP, de Cindy Sherman (veja figura 2), apesar de parecer ser um autorretrato fotográfico, parcialmente em naturalidade (BARTHOLOMEU, 2009), é uma encenação da artista, que, numa atitude diferenciada, calcada em objetos e olhares, apresenta um disfarce.

Retirado como interpretação do mundo, a pose teatral da artista traz indícios ao espectador de estereótipos femininos a serem desvendados. No falso real, o simulado é armadilha, onde a consciência visual apela à lógica do que se vê. As séries de Cindy Sherman são constituídas de pequenos arquivos elaborados pela artista em *performances* fotografadas, tematizando questões de uma cultura pós-moderna (simulacro, fragmentação, questões de identidade, entre outros).

Os múltiplos significados que se interligam na estrutura artística contemporânea obrigam a ampliação do entendimento dos signos artísticos, fazendo do museu um lugar participativo. A transmigração dos símbolos de uma época, como por exemplo, a noção do *Ideal de Belo*, representado classicamente pelos renascentistas, entre outros, deve ser reformulada no território contemporâneo. A figura humana não é só representada pela proporção e simetria, mas por uma pose diferente do corpo. O humano é evocado em

sua atitude, incomoda ou inconveniente, a exemplo o trabalho fotográfico de Cindy Sherman. O enfoque do olhar estabelece outra fundamentação na prática artística, insere um processo de reflexão crítica.

A arte pós-moderna, com sua recusa de compromissos e de soluções autorizadas, desengajada, coloca, para o entendimento de seus objetos independentes, a necessidade de informação antecipada acerca do conceito de arte e dos conceitos desenvolvidos pelo artista. O entrecruzamento dos vários elementos presentes no processo de interação com o momento arte e dos vínculos estabelecidos indicam as qualidades da troca. Olhar as obras contemporâneas reivindica a descoberta de analogias na *impressão da experiência*.³

A ordem do discurso

A arte em diálogo com diferentes abordagens necessita de olhar cuidadoso em relação a essa ordem arriscada de discurso (MEIRA, 2009). Segundo Bourriaud, (2001), a ausência de um discurso teórico nas práticas artísticas, desde os anos 90, dificulta a percepção do pertencimento da obra, sua relação com a sociedade, com a história e com a cultura. As intervenções contemporâneas começam a estabelecer pesquisas específicas, ligadas a conhecer *per se* argumentos especulativos incrustados às temáticas das intervenções, que possibilitam dar ênfase a determinados conteúdos conceituais, compreendidos como estudos da possibilidade do significado da intervenção.

Esses ensaios, como modelo estratégico do artista, do *informe*, ou ainda, como *documento da obra*, são norteadores para a crítica,

3. FABRO, 2006; BUREN, 2006; SERRA, 2006; MEIRELES, 2006.

da ordem da partida do enunciado arte, agregam uma *episteme* à nossa época. O interesse do modelo estratégico, como menciona Yve-Alain Bois (2009, p. 310), reside naquilo que nos permite pensar historicamente os conceitos revelados por outros modelos, bem como os laços que eles mantêm entre si, em um dado momento histórico. Porém, a questão, como explicita Bois, é a relação entre o objeto da arte e o modelo teórico que se inventa ou se importa para a ocasião.

A sólida e estável tradução histórica é destronada pela mobilidade das ordens constitutivas da prática artística. A história da arte tradicional baseada em uma narrativa literária, na direção do que se constituiria um mesmo ponto de referência, sedimento ou resíduo do passado no presente, deve ser flexibilizada pelos novos sentidos.

As especificidades do contexto em que os objetos são apresentados enquanto arte ordenam as imprecisas relações da situação (RIBAS, 2008) e introduzem o discurso. A singularidade das operações artísticas deve ser entendida a partir dos antecedentes conceituais do repertório artístico e da dimensão dos códigos envolvidos. As disciplinas alocadas na intervenção arte devem ser circunscritas, como um princípio *a priori*, facilitando a compreensão das possibilidades particulares do discurso, validando o enunciado e o sujeito que fala. (FOUCAULT, 2009, p. 36)

No mundo múltiplo, complexo e rápido da contemporaneidade, as estruturas duráveis não fazem mais alusão à condição da existência humana. As proposições artísticas evocam a definição dos símbolos que elas contêm:

[...] a ligação por analogia é a lei ou princípio constituinte do pensamento metafórico, o seu nexo, já que o significado só surge através do contexto causal pelo qual um signo responde por, toma o lugar de, traz à tona, é um paralelo, o campo de ligação [...]. (KOSUTH, 2006, p. 214)

É o universo simbólico que possibilita o reconhecimento do trânsito fluido e difuso, separando o discurso verdadeiro do simulado, e os discursos fundamentais da reaparição da crítica ou da teoria.

Os modelos teóricos aceitam de maneira notável a coexistência de diversos significados, mas devem colocar em dúvida os que não consideram a *matéria objetiva*, segundo Schapiro, apesar de ser capaz de identificar com precisão o referente do signo em questão. As qualidades físicas e formais da intervenção como em um espetáculo (DEBORD, 1992) intimidam o espectador pelo inusitado da obra, da qual decorre um modelo de engajamento, o ativar o outro.⁴ Os sentidos elásticos que instigam os processos de significação, como um lugar de acolhimento, são da ordem de um conhecimento relativo e subjetivo.

A história não narrada, ou delimitada, transforma-se, como evidencia Bruce Nauman em 1969, em *Abrindo a Boca*, consciência de saber olhar, ao integrar os recursos tecnológicos à linguagem artística. Os artistas passaram a criar enunciações a partir de seus depoimentos, a exemplo de *Advertência*, de Daniel Burren (2006), *Deslocamento*, de Richard Serra (2006), *Impregnação*, de Cildo Meireles (2006), *Discursos*, de Luciano Fabro (2006), ou *Instalação*, de Tunga. (LAGNADO, 2001, p.134.) A produção artística contemporânea, ao ser contextualizada pelos documentos críticos dos artistas, preenche a lacuna da contemporaneidade de que é preciso reconstruir o que se anuncia, no sentido oculto que se atravessa.

O passado histórico da arte baseado em testemunhos materiais de diferentes culturas, na iconografia de diferentes épocas, em estilos como expressão, no contexto como interconexão entre imagens,

4. Proposição dos “*Quase-cinemas*” de Helio Oiticica, ideia fundamental na elaboração dos Blocos-experiências in *Cosmococas*.

símbolos e signos; serve como mapeamento da tradição, que permite uma linguagem de referência ao fazer contemporâneo. Os jardins da história estão sendo substituídos por *sites* do tempo, menciona Smithson (2006, p.188).

A escrita no espaço e a participação ativa do espectador

O espaço, entendido como um contorno do grande horizonte, como medida da extensão, e o tempo, indicando a duração finita, são apontados pela crítica de arte,⁵ nos anos 60, como fundamentais para o entendimento das novas relações que instauram a arte contemporânea.

A utilização de diferentes locais pela arte teria obrigado a crítica a repertoriar outro tipo de enquadramento para a obra de arte, potencializando o espaço como suporte: o que não era paisagem nem arquitetura. O ensaio crítico de Rosalind Krauss, publicado em 1979, *Escultura no Campo Ampliado*, revelava a mutável função e significação das novas esculturas, delineando o campo estendido.

Carlito Carvalhosa aloca, no espaço contínuo do anexo original da nova sede do MAC-USP, um território invadido de remotas árvores, em tensão, entre os harmoniosos pilotis de Niemeyer.

As árvores, antigos postes de madeira que um dia serviram de ‘rede elétrica’, animam no espaço interior todo branco a percepção e sensibilidade do visitante. Sua instalação de postes que nunca estão na vertical, denominada *Sala de Espera* (veja a figura 3), estabelece,

5. A poética da *Obra Aberta*, de Umberto Eco, já explicitava tal fato em 1962.

através do volume, comprimento e posição, uma relação visual e lúdica, participativa e conscientizadora, que só “faz sentido no campo da experiência e da contemplação”.⁶ Carlito pensa sua obra “como vestimenta”: o espaço anexo é preenchido pela intervenção, onde o uso e a experiência consolidam o significado de sua intervenção (SERRA, 2006, pp. 325-329).

A reflexão teórica de Morris, nos seus escritos dos anos 60, já fazia uma distinção fundamental sobre a experiência imediata de percepção do espaço: a *presentidade*⁷ (MORRIS, 2006, pp. 401-420) – descrição de um estado de ser, aspecto mencionado por ele em seu ensaio crítico *O tempo presente do espaço*, em que enfoca a ampla configuração que se abria a partir da escultura e da arquitetura nos anos 60. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto do percebido, revelando as possíveis articulações do espaço mental com o espaço externo. A memória e imaginação atuam no *eu* dinâmico reconstituído no mim, a partir dos indícios do lembrado evocado. O espaço não é apenas um lugar, torna-se ativo, *shapped* (HUCHET, 2005, p. 68), pelo engajamento do espectador às circunstâncias apresentadas.

Hoje o conceito de *território*, em que a experiência tem lugar na arte, engendra a prática das diferentes lógicas estruturais, *locus* do fenômeno artístico. O território apresenta os referentes na enunciação, sugere as estratégias e os parâmetros da relação adotada, demarca identidades específicas e os discursos relativos, ou alocados.

6. Pérez-Oramas, L. curador de Carlito Carvalhosa no MOMA, NY, em 2012.

7. Para Morris existe uma distinta conexão entre a ocupação da arte pelo espaço arquitetônico, que implica no ser circundado, e a escultura onde quem percebe é que circunda, o que Robert Morris definiu como o *tempo presente do espaço*. Morris menciona que ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido.

A obra *Autorretrato com Modernos Latino-Americanos e Europeus*, de 2005/10, de Albano Afonso (veja a figura 4), apresenta uma composição misturada de fotografias, imagens perfuradas, impressão digital, espelhos e outros meios na elaboração da imagem do artista de si mesmo. Numa operação que confunde o reconhecimento do que se vê, alternada pelo *flash* fotográfico, a imagem do artista se mistura com reproduções de autorretratos de grandes mestres da pintura moderna ocidental, perfuradas por esferas. O efeito de ilusão ou de alteração da profundidade dos campos coloca a referencia tradicional do retrato na história da arte em conexão com a imagem do artista, que é coberta sempre pelo flash, instigando nos a pensar na mudança de referencias e nas possíveis associações e conexões entre o passado e o presente com a história da arte.

As formas de objetos de épocas distintas escolhidas por Marcelo Silveira para compor sua instalação *Tudo ou nada*, de 2005 (veja a figura 5), estão encaixadas em pedaços de madeira umas às outras, em uma estrutura articulada a uma arquitetura precária, próxima ao desmanche. Elas remetem a utensílios, a uma contra classificação, menciona Moacir dos Anjos (2005). Trata-se de um ajuntamento de coisas criadas que, embora evoquem formas de objetos conhecidos, não são mais que volumes desprovidos de significados, dialogando uns com os outros e espalhados em prateleiras largas. Expõem a fragilidade das distinções das trocas simbólicas por onde as ideias se movem, situações incertas e duvidosas (AMARAL, 2003). Anunciando a imprecisão e o distanciamento do reconhecimento das regras de aliança e filiação, diálogo e negociação, que estruturam a prática artística contemporânea.

Desde os anos 60, menciona Oiticica, não se trata de impor ao espectador um acervo de ideias e estruturas acabadas, mas de propor ao homem a possibilidade de “experimentar a criação”; de descobrir

pela participação as diversas ordens, algo que possua significado (OTTICICA, 1986); ou ainda, analisando o trabalho de Lygia Clark,

Obras móveis, mutáveis, com múltiplas configurações, que, se movimentam criando infinitas combinações, se abrem para a ação do sujeito, obras que, abandonando o repouso da escultura tradicional, se tornam *objetos relacionais*. (MEIRA, 2008, p. 47)

As estruturas de alumínio dos Bichos ganham forma de acordo com a manipulação do público. Os suportes conhecidos característicos de uma obra de arte tradicional que exigiam a contemplação, não satisfazem mais, nem mesmo a ideia de imobilidade e permanência, que deles deriva.

O espaço vivencial criado pela obra contemporânea passa a funcionar como mobilizador do desejo do espectador, que, através da interação com objetos independentes, elabora uma liberação de sua imaginação criativa, tornando o processo e não a obra o centro das atenções. O “não objeto” definido por Ferreira Gullar, “é corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, nasce diretamente no e do espaço e se apresenta diante do espectador como inconcluso oferecendo os meios de ser concluído.”⁸ (apud AMARAL, 1977, p. 85)

A *forma relacional* da arte contemporânea, descrita nos anos 90 como uma teoria da forma por Nicolas Bourriaud (2001), demonstra que a prática artística teria se encaminhado a criar situações com uma experiência vivencial. Como nas interações humanas, a arte hoje configura relações intersubjetivas de maneira a torná-la um lugar de encontro, de ligação e de convivência com o sensível.

8. Teoria do Não Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.

O dispositivo artístico contemporâneo instala *a memória ao olho* na operação complexa, divertida, fascinante e obscura da *impressão de experiência*,⁹ que os significantes interativos ativam no espectador. A integração do mundo da vida à arte situa a operação artística numa viabilidade existencial, que é da ordem da interioridade. A instalação engaja o espectador que redimensiona sua interação a partir dos arranjos escolhidos pelo artista, onde a encenação é a principal estratégia visual do artista.

A cultura visual ou a civilização da imagem ocupa hoje um lugar de relevância enquanto lógica de percepção do mundo. O êxito tecnológico acrescentou à produção de imagens o encontro de uma série de procedimentos, materiais, técnicas e formas criando abundantes combinações. Os lugares e discursos da arte contemporânea oriundos de universos técnicos e narrativos distintos se tornaram processos de mestiçagem. (CATTANI, 2004, p. 67)

A obra *Pele para Ingres*, 1998, de Waltércio Caldas (veja a figura 6), a partir de estruturas de fios e simetrias entre linhas que conservam uma unidade, faz alusão a um objeto mediador no espaço, milimetricamente calculado. Não é corpo, nem ideia, mas introduz o vazio, que tem um peso fundamental em sua obra.

No canto de seus volumes, há uma imagem de uma tela neoclássica de Ingres, convidando-nos a olhar além dela e, por assim dizer, a tirar conclusões, “o que é mostrado, de fato, não é tanto um objeto, quanto uma distância ou uma relação” menciona Mammi.¹⁰

9. FABRO, 2006; BUREN 2006; SERRA, 2006; MEIRELES, 2006.

10. Mammi, L. Waltércio Caldas, 1/1/1995.

O sistema arte

Os princípios de lucro e de concorrência do mercado econômico invadem os sistemas de difusão da arte. O poder estratificante pertencente ao local em que as obras são contempladas. Exposições, museus, instituições públicas reconhecidas e, até mesmo, a própria crítica de arte intervêm nos discursos que tentam justificar a possibilidade de inserção de alguns artistas ao meio artístico, ou criam uma normalidade hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas.

A globalização da arte lança na atualidade o discurso de *reconhecer o outro*, compreendendo campos sem fronteiras de transações de signos, em que a trajetória de manuseio e a manipulação de imagens possibilitam a transposição de códigos de uma cultura à outra.

O multiculturalismo, característica da arte contemporânea, passou a veicular nas últimas décadas, em uma mesma escala planetária, parte dos discursos críticos da arte de países considerados outrora periféricos. Intensificando o local com o global, o diálogo entre culturas na arte enfrenta hoje a dialética de uma visão não mais unilateral e eurocêntrica, mas sob o ponto de vista da presença de memórias distintas. Sendo assim, algumas ‘interrogações’ se evidenciam a respeito das condições em que certos discursos artísticos e históricos foram engendrados ou descartados.

Assim o *naif do Brasil*¹¹ é caracterizado na obra de José Antonio da Silva (veja a figura 7), com considerável abrangência e pertinência. Suas telas privilegiam o mundo físico de regiões pouco conhecidas, exprimem se poeticamente, de maneira ingênua e com

11. O termo francês *naif* deriva do latim *nativus* e significa original, natural e inato.

identidade própria, incorporando a cultura contemporânea o folclórico, o incomum, o primitivo.

A simplicidade e humilde de sua proposta, com a riqueza de nossas cores, faz-nos sentir, a pureza de seu olhar, e retrata outro mundo contemporâneo, sem normas, academicismo ou intelectualidade. Relatam o lirismo e a identidade popular brasileira esquecidos pelo meio artístico nacional e que afloram hoje de maneira espontânea no Brasil contemporâneo.

Rememorar não significa apenas evocar o passado, mas transformá-lo segundo uma visão de mundo do nosso tempo. Um novo rumo para se pensar a história de países considerados outrora periféricos, como o Brasil, é necessário estabelecendo novas relações com os modos de ver a arte, independente dos contextos colonizadores do passado, de *tendências ou influências seguidas*; refletindo sobre uma existência que venha recompor a alienação cultural de outrora e revelar a imensa diversidade do Brasil de hoje.

A ordem do discurso crítico na arte hoje instaura falas suscetíveis às questões próprias a cada cultura, situando especificidades, deslocadas e fora do eixo do conhecido, e, faz emergir as mestiçagens; lança a ideia de um reordenamento das culturas e traduz o mundo das diferenças.

A interpretação do contemporâneo, a partir da montagem de uma *estratégia*, suscetível de tornar manifesto seus vínculos, permite a coexistência de diversos discursos simultaneamente, já que as obras nos induzem a entendê-las como um instante fugidio, que não se finda ali, mas continua em outro lugar.

Os sistemas e estratégias escolhidos pelos artistas hoje sinalizam outros sentidos na cadeia *intenção-enunciação-interpretação* ao tomar ações e histórias visíveis, como figuração de conceitos. A encenação das formas de arte contemporânea ativa o espectador a significar o simbólico nos vestígios expressos espacialmente. A

cenografia ambiental em situações arte envolve e mergulha o observador numa *quase-sensação* que o inquieta a compreender a impressão de realidade.

Segundo Durand, a instalação contemporânea inaugurou uma estética situacional em que o que importa são “as relações com os diversos sistemas que a atravessam, ou que a beiram, os elementos da cultura que nela afloram, ou ainda o contexto artístico, que intervem como componente da obra.” (apud HUCHET, 2006, p. 308)

As apropriações de imagens de Rosângela Rennó (ver figura 8) nos dá exemplo de peças do quebra-cabeça que a artista monta e que poderia ser montado para uma investigação. Em uma poética do não dito, a artista, a partir de imagens de arquivo, reconstrói, através de provas fotográficas, em um anonimato fotográfico, uma estória que coloca em evidência o esquecimento de identidades.

Deve-se lembrar de que uma das consequências da Segunda Guerra Mundial foi o descrédito do ideal da razão como organizadora da construção sociopolítica da sociedade, colaborando para um certo direcionamento da arte. O mal estar do pós-moderno (BAUMAN, 1998, pp. 13-26) surge da presunção de um entendimento do mundo através de um padrão ideal da condição humana, de progresso, justo, conveniente e harmônico, onde reinaria uma visão de coerência, clareza e solidez. A liberação do peso de uma ideologia na arte de hoje, que modela os universos possíveis nas situações construídas, alterando, misturando e recombinao fragmentos, retrata um mundo supostamente tolerante, sem utopias, indefinível e incontrolável; revela uma falta de previsibilidade instaurada pelo desmantelamento da ordem tradicional, herdada e recebida, durável e resistente.



Fig. 1 - Regina Silveira. Acervo MACO – *Paradoxo do Santo*, 1994. Madeira pintada e placas de poliestireno, 450 x 700 x 500 cm



Fig. 2 - Cindy Sherman. Acervo MAC. *Untitled nº123*, 1983, fotografia em cores, 170,8 x 125,7 cm



Fig. 3 - Carlito Carvalhosa. Acervo MAC, Sala de Espera, 2013. Instalação do anexo do MAC nova sede.



Fig. 4 - Albano Afonso, Acervo MAC. *Autorretrato com Modernos Latino-americanos e Europeus*, 2005/10.



Fig. 5 - Marcelo Silveira. Acervo MAC. *Tudo ou Nada*, 2005. Madeira, vidro, tecido, acrílico, lâmpadas, fio de cobre, fio de couro, aço inox e palha.



Fig. 6 - Waltercio Caldas. Acervo MAC. *Pele para Ingres*, de 1998.



Fig. 7 - José Antonio da Silva. Acervo MAC. *Repouso*, 1955. Óleo sobre tela, 1955.



Fig. 8 - Rosângela Rennó. Acervo MAC. *Venetian Tour Scrapbook*, 2009/10. Impressão digital em cores sobre papel.

Referências bibliográficas

- AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950-1962). Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1977.
- AMARAL, A. O espaço de representação e as representações do espaço. In: *Arte & Ensaios* n.10, Rio de Janeiro, UFRJ, 2003, pp.21-25.
- ANJOS, M. *Armazém de tudo*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2005.
- BARTHOLOMEU, C. Cindy Sherman: retardo infinito. Rio de Janeiro: Revista do programa de pós graduação em Artes Visuais, UFRJ, ano 16, n.18, 2009, p. 53-61.
- BASBAUM, R.; LAGNADO, L. III Seminário de Curadoria. In: Marcelina eu-você etc., ano 3, São Paulo, FASM, 2009, pp.109-126.
- BAUMAN, Z. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BOIS, Y. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, N. *Esthétique relationnelle*. Paris: Lês presses Du réel, 2001.
- CATTANI, I. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: *Coletânea de textos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

- BUREN, D. Advertência. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp.249-261.
- DEBORD, G. *La Société du Spectacle*. Paris: Ed.Gallimard, 1992.
- DUVE, T. de. Quando a forma se transformou em atitude-e além. in: *Arte & Ensaios*, nº10. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, 2003, p. 93-105.
- ESPARTACO, C. *Estético Provisório*. Buenos Aires: Fundação Klemm, 1998.
- FABRO, L. Discursos. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp. 142-149.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2009.
- HUCHET, S. A instalação em situação. In: *Arte & Ensaios*, n.12. R. Janeiro, UFRJ, 2005.
- HUCHET, S. A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares. In: Anais XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte Tiradentes/MG, C/Arte, Belo Horizonte, 2006.
- JIMENEZ, M. *L'esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2001.
- KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- LAGNADO, L. Um estado que se situa entre a instalação e a performance... In: BAUSBAUM, R. *Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MEIRA, S. A anti-aesthetica contemporânea. In: AQUINO, V. (Org.). *Metáforas da arte*. São Paulo: MAC-USP, Programa de Pós-Graduação em Estética e Historia da Arte, 2008.
- _____. A compreensão das ordens alternativas na criação contemporânea. In: Relatos, Reflexos e Percursos, Formação de Professores

- e Estágios Supervisionados, São Paulo, UNICSUL, Programa do NUFEP – Núcleo de Formação Profissional de Educadores, Ed. Andross, 2009, pp. 45-58.
- _____. As novas relações da estética. In: Resumos Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, out de 2010, CBHA, p. 251-259.
- MEIRELES, C. Inserções em circuitos ideológicos. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp.264-265.
- MICHAUD, Y. *L'art à l'état gazeux*. Paris: Hachette Littératures, 2008.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp. 401-420.
- OITICICA, H. Situação da vanguarda no Brasil (Proposta 66). In: *Aspiro ao grande labirinto*. FIGUEIREDO, Luciano, PAPE, Lygia, SALOMÃO, Waly (Orgs.). Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p.110-112.
- RIBAS, C. Estratégias de arquivo: a arqueologia como método de estudo da especificidade / imprecisa da arte. In: *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 9, vol.2, n. 13, 2008.
- SERRAS, R. Deslocamento. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp. 325-329.
- SMITHSON, R. Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.