

**UM ACERVO INVISÍVEL: TEMPOS DE CRIAÇÃO  
DOS SUJEITOS NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO**

**AN INVISIBLE COLLECTION: SUBJECTS' CREATION TIMES  
IN THE MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO**

Auana Lameiras Diniz / UNESP

**RESUMO**

*Um acervo invisível: tempos de criação dos sujeitos no Museu de Arte de São Paulo* apresenta as linhas iniciais de uma pesquisa que procura registrar as ações de criação e construção simbólica dos sujeitos, a quem os trabalhos artísticos são endereçados, considerando a permanência temporal dessas imagens em um contexto museológico e os processos de mediação desses trabalhos. A pesquisa tem como foco três obras da exposição *Acervo em Transformação*, que marca a retomada da expografia dos Cavaletes de Cristal: *Moema*, 1866, de Victor Meirelles, *Rosa e Azul (As Meninas Cahen d'Anvers)*, 1881, de Pierre-Auguste Renoir e *Tempo suspenso de um estado provisório*, 2011-15, de Marcelo Cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ações de criação; mediação; temporalidade; registro; acervo.

**ABSTRACT**

*An invisible collection: subjects' creation times in the Museu de Arte de São Paulo* presents the initial lines of a research that seeks to record the creation actions and symbolic constructions of the subjects to which the artistic works are addressed, considering the temporal permanence of these images in a museological context and the processes of mediation with these works. The research focuses on three works from the exhibition *Acervo em Transformação*, which marks the resumption of the exhibition design of the Crystal Easels: *Moema*, 1866, by Victor Meirelles, *Pink and Blue (The Girls Cahen d'Anvers)*, 1881, by Pierre-Auguste Renoir and *Tempo suspenso de um estado provisório*, 2011-15, by Marcelo Cidade.

**KEYWORDS:** Creation actions; mediation; temporality; record; collection.

[...] Houve um tempo em que o tempo não era sucessão e passagem, mas fluir contínuo de um presente fixo, no qual estavam contidos todos os tempos, o passado e o futuro. O homem separado dessa eternidade em que todos os tempos são um, caiu no tempo cronológico e se tornou prisioneiro do relógio, do calendário e da sucessão. Quando digo "neste instante", o instante já passou... O tempo mítico, ao contrário não é uma sucessão homogênea do tempo, mas está impregnado de todas as particularidades da nossa vida [...] (PAZ, 2014, p. 202)

[...] Em arte, o tempo, como a mente, não é um objeto do conhecimento em si mesmo. Somente conhecemos o tempo pelo que acontece nele e pela observação das mudanças e permanências... As artes que se configuram pela materialidade organizada espacialmente são o testemunho mais objetivo do tempo [...] (BARBOSA, 2014, p. 106)

Como o tempo de permanência de um trabalho de arte em um determinado espaço pode se tornar um acervo? Como a ação mediadora de coproduzir com os públicos novas possibilidades para uma obra se torna visível e relevante na contemporaneidade? Como os diversos momentos nos quais os sujeitos compartilham ou convivem com um trabalho podem se somar à história primeira de produção de uma imagem?

Essas são algumas perguntas que delineiam o desejo de identificar e investigar as possibilidades inventivas que um trabalho de arte pode provocar, considerando as construções temporais – memória, cronologia e historicidade – de sua inserção no espaço e as relações estabelecidas entre esses objetos e os sujeitos que deles se aproximam.

Desse modo, no contexto da pesquisa as possibilidades inventivas de um trabalho de arte após a produção da imagem estão relacionadas ao registro dos movimentos estabelecidos entre obra de arte, sujeitos, espaço e tempo. A proposta destaca a pertinência de tais construções para a prática de mediação cultural e, também, a potência investigativa que esses relatos podem oferecer para compreensões sobre a recepção contemporânea das obras de arte.

A organização desse acervo, por hora invisível ou visível apenas por indícios das ações de criação através de fotografias, relatos, comentários críticos etc., é um processo que caminha tanto por diálogos com aqueles que se aproximam do trabalho artístico e com ele comprometem seu tempo seja pela primeira vez ou em

atos de retorno, quanto com os que trabalham junto a eles ou trabalharam, ou outros sujeitos que por outros motivos estiverem diante da imagem.

Através de coletas de narrativas, intervenções poéticas e documentos do passado das obras elegidas a pesquisa propõe inventariar<sup>1</sup> os endereçamentos verbais ou visuais dos sujeitos implicados no contato com os trabalhos artísticos (públicos, mediadores, orientadores de público ou outros) e, com isso, expor caminhos de construção simbólica, ou seja, como criadores dessas obras no tempo.

Também se referindo à ideia de inventário este artigo apresenta a pesquisa por meio dos caminhos que percorri com os sujeitos, os trabalhos artísticos e os referenciais teóricos, encontrados até o momento, que delineiam o processo investigativo no seu início.

### **Aberturas e nomadismos**

Os outros como nômades de uma representação sedentária do tempo, como outros que escapam do passado, presente e futuro contínuos, lineares e circulares e que retornam sempre no porvir. Diz Deleuze (1990, p. 209): Eles são um vir-a-ser e não fazem parte da história; são dela excluídos, mas se metamorfoseiam para reaparecer de outra maneira, sob formas inesperadas, nas linhas de fuga de um campo social. (SKILIAR, 2003, p. 52)

Há algum tempo, através de práticas com Arte/Educação no ensino não formal, as possibilidades criativas dos sujeitos no contato com os trabalhos artísticos se conformaram como um tema de interesse e também como um caminho para muitas inquietações sobre o lugar de visibilidade desses movimentos criadores, que são tão frequentes quanto efêmeros e costumam escapar da memória.

Àqueles que nomeamos públicos, visitantes etc. são também habitantes temporários dos acervos, *nômades de uma representação sedentária do tempo*<sup>2</sup>, que entram em contato com as obras, mediados por sua própria história, e endereçam a esses objetos novos sentidos, camadas, possibilidades como delineia Rejane Galvão Coutinho:

Partindo do princípio freiriano de que a leitura é um ato de apropriação do conhecimento na interação do sujeito com o mundo, com seu meio social e cultural, por conseguinte a leitura e a interpretação de uma produção no campo da arte é também um processo de construção de sentido dos sujeitos que a leem... as

experiências anteriores e a visão de mundo orientam e direcionam o sentido da leitura e da interpretação. (COUTINHO, 2009, p. 175)

Um dos momentos que ampliaram minha percepção para esses atos de leitura criadora ocorreu em 2010, quando atuava na área de Arte e Educação no Instituto Inhotim (Brumadinho – MG). Em uma visita com um grupo de estudantes, que tinham entre sete e oito anos, entrei na obra *By Means of a Sudden Intuitive Realization* (1996)<sup>3</sup> do artista Olafur Eliasson, e ao sair do trabalho com o grupo iniciei a conversa perguntando “o que é isso?”, fazendo referência à obra. De imediato e com muita certeza na sua fala, um menino que integrava o grupo respondeu “é uma máquina de teletransporte”. Tal resposta me surpreendeu. O grupo achou graça do que ele falou e eu disse algo como: “que interessante!”, continuando a conversa com todos, mas sem conseguir estabelecer um diálogo investigativo com aquela fala.

De certo modo a definição do menino para o trabalho era pertinente e dialogava com os deslocamentos perceptivos que o artista propõe nessa e em outras instalações, mas a definição continha também algo que fazia com que o trabalho fosse além da provocação do artista. Pela via da imaginação ele atribuía ao objeto uma nova função e oferecia outro caminho para quem estava ali presente naquele momento.

Através de leituras, de discussões nos contextos acadêmicos e profissionais e da minha própria experiência como fruidora de produtos artísticos e culturais eu já reconhecia os atos de criação que ocorrem entre os sujeitos e objetos culturais. No entanto, a experiência de ser mediada, deslocada pela síntese criadora da “máquina de teletransporte” que o menino propôs para a obra me expôs a materialidade desse processo de criação.

A partir daí as possibilidades de desdobramento criativo daquela obra, que estava entre as que mais interessavam as crianças no museu, passaram a integrar com maior ênfase meu trabalho. Estivessem esses desdobramentos articulados ou não aos deslocamentos perceptivos e experimentos espaço-temporais propostos pelo artista, curadores ou críticos.

O interesse específico por pesquisar processos de mediação a partir da obra de Olafur Eliasson provocou um convite, vindo da curadoria educativa do Videobrasil,

DINIZ, Auana Lameiras. Um acervo invisível: tempos de criação dos sujeitos no Museu de Arte de São Paulo, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.717-732.

para que eu realizasse uma residência educativa na exposição *Seu corpo da obra*<sup>4</sup>, a primeira individual dele realizada no Brasil. A residência propôs uma imersão nas ações do Educativo, incluindo a programação paralela, conversas com a Curadora Educativa Valquíria Prates e a participação em uma visita com o artista à exposição e aos espaços do Sesc Pompeia. Nesse período estive também acompanhando os estagiários que atuavam como mediadores na exposição, palestrantes convidados, ministrantes de oficinas, entre outros.

Entre uma programação e outra eu tinha intervalos, que usava para conversar com os estagiários/mediadores e também com os frequentadores do Sesc, com intuito de compreender como aqueles trabalhos estavam ressoando nas dinâmicas do espaço de cultura e lazer. A partir dessas conversas percebi que um dos trabalhos integrantes da exposição, *Seu caminho sentido (2011)*<sup>5</sup>, aparecia com frequência como foco e passei a direcionar as minhas perguntas à relação das pessoas com essa instalação.

Nas conversas com os mediadores, os frequentadores regulares da instituição ou visitantes esporádicos coletei alguns relatos sobre a experiência com a instalação *Seu caminho sentido (2011)*: a ideia de que aquilo não era real, era como se fosse um sonho; associações daquele espaço com diversas situações limite tanto nos contextos individuais quanto coletivos; a associação com a imagem da morte e a luz no final de um túnel como conexão com o sagrado; imaginações do que poderia ter no final – um lago, uma escultura, outras pessoas; muitos relataram medo, insegurança; outros traziam a sensação de solidão e perda da identidade etc.

A residência educativa se desdobrou no trabalho de conclusão de curso de pós-graduação *lato sensu*<sup>6</sup>, mas não foi possível considerar os poucos depoimentos coletados para o desenvolvimento de uma pesquisa. Por outro lado, a intensidade dessas experiências com os trabalhos artísticos e o interesse por entender como uma obra é construída simbolicamente pelos sujeitos continuou nas minhas práticas com Arte/Educação e no momento é o ponto de partida para a pesquisa que inicio no MASP.

### **Um lugar para inventariar**

Atualmente esse interesse é também o desejo de trazer à visibilidade as criações dos sujeitos com as obras de arte e as práticas de mediação cultural, que com frequência são pouco compreendidas dentro e fora das instituições. Nesse sentido a pesquisa poderia ser dirigida a qualquer espaço museológico ou cultural com exposições de longa duração, grande circulação de visitantes e um trabalho de Arte/Educação instituído.

A escolha da exposição *Acervo em Transformação* do MASP, como lugar de seu desenvolvimento, considerou também a coexistência do museu em São Paulo desde 1947 com uma pinacoteca que atravessou diversos momentos da vida cultural da cidade e pode, inclusive, ser compreendida como um dos locais de referência para a fruição de obras de arte no Brasil.

Além disso, como parte considerável de sua coleção esteve em exposição desde o final dos anos 40 ou princípio dos anos 50 e outras obras adicionadas à coleção e exposição recentemente, o museu oferece um campo fértil de coleta de produções verbais e visuais sobre as ações de criação simbólica dos sujeitos com as obras de arte, seja através de depoimentos dos profissionais que atuam na instituição ou atuaram no passado, de narrativas e percepções dos frequentadores, ações de observação do espaço expositivo ou levantamento iconográfico de fotografias e registros de práticas artísticas e educativas.

Outro aspecto que orientou o recorte foi a confluência de minhas pesquisas e atuações profissionais com os projetos e propostas de Lina Bo Bardi. A pesquisa, citada anteriormente, que abordou os discursos sobre participação da arquiteta e do artista Olafur Eliasson no Sesc Pompeia, foi concluída enquanto atuava como Supervisora Artístico-Pedagógica do Educativo da exposição *Ateliês de Gravura - Sesc Pompéia* (2012), que integrou as comemorações de 20 anos da inauguração da unidade. Posteriormente, de 2015 a início de 2018 atuei como Coordenadora do Programa Educativo da Casa de Vidro/Instituto Bardi, a primeira obra construída de Lina Bo Bardi, atualmente aberta para visitação.



Os processos de trabalho na Casa de Vidro aprofundaram meu interesse em pesquisar as transformações simbólicas que os sujeitos poderiam operar nos objetos e espaços, ideias que a arquiteta buscou traduzir em seus projetos:

[...] Até que o homem não entre no edifício, não suba os degraus, não possua o espaço numa 'aventura humana' que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema não humanizado. O homem o cria com o seu movimento, com os seus sentimentos. Uma arquitetura é criada, 'inventada de novo' por cada homem que nela anda, percorre o espaço, sobe uma escada, se debruça sobre uma balaustrada, levanta a cabeça para olhar, abrir, fechar uma porta, sentar e se levantar é um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar 'formas' no espaço, expressar sentimento. [...] (BO BARDI, Lina. *Apud.* OLIVEIRA, 2006, p.358)

Os desdobramentos dessas ações e ideias nos espaços projetados por Bo Bardi estiveram imbricados na escolha de trabalhar com três obras expostas na pinacoteca dos Cavaletes de Cristal, retomada pela instituição em 2015.

### Registros (a)temporais



Figura 1: registro de detalhe da obra *Tempo suspenso de um estado provisório*, 2011-15, de Marcelo Cidade. Fotografia: Auana Diniz.

Um dos trabalhos escolhidos foi *Tempo suspenso de um estado provisório*, 2011-15, de Marcelo Cidade (figura 1), considerando as possíveis referências à própria pinacoteca dos Cavaletes de Cristal, à apropriação do vão do MASP como local de manifestações políticas, sociais e culturais e sua localização no contexto da arte contemporânea. A proposta matérico/visual foi incorporada à exposição de longa

duração em 2015, trazendo novos deslocamentos e conteúdos simbólicos tanto à proposta primeira de Cidade quanto ao projeto expográfico do museu. Em uma coleção de áudios guias produzida pelo MASP o artista comenta o trabalho:

[...] Como registrar um acaso? Um fato que registra um crime, uma quebra social e manter esse registro de uma maneira atemporal. Dessa maneira me interessei por usar os cavaletes de vidro da própria Lina como a própria ideia, que o cavalete tem sobre a obra clássica, de suspender e segurar a obra no espaço. A minha intenção foi de subverter um pouco essa institucionalidade dessa função do Cavalete rompendo com o próprio uso registro de um tiro que se mantém atemporalmente só por causa de um vidro blindado... Dessa maneira eu junto duas coisas a institucionalidade do museu e a violência da rua que é um ponto que eu carrego na minha pesquisa que é pensar a relação entre o público e o privado [...] <sup>7</sup>

O cavalete de Marcelo Cidade está ao final da exposição, o modo como as demais obras estão expostas, sobre os “cavaletes oficiais”, delimita inicialmente a observação do trabalho – somos influenciados a olhar na mesma face que as demais obras expostas. Nessa primeira vista vemos a obra e os elementos estruturais do edifício do MASP – o vidro das janelas intermediado pelas persianas, a parede densa e marcada de concreto armado, um extintor de incêndio.

No entanto, como em outras obras as legendas estão no verso (no caso específico desse trabalho no chão, já que o objeto não anula em nenhuma área a transparência do cavalete) e no ato de leitura dessa legenda a vista se inverte para imagens como a inserida acima (figura 1). Possivelmente este é um dos momentos que o trabalho encontra sua concretude no contexto espaço/temporal dos Cavaletes de Cristal. Em qualquer processo de percepção e leitura de obras em um contexto expográfico, os trabalhos coexistem no espaço e estão permeados por questões da arquitetura em que se inserem, dos sujeitos e objetos presentes no local e das obras com os quais convivem. Se essa questão é pertinente para qualquer outro espaço, na pinacoteca dos Cavaletes de Cristal ela parece incontornável.

A ruptura com a percepção de pintura como janela e a confrontação fenomenológica com a materialidade dos quadros torna a convivência entre as obras e delas com o espaço algo latente. Olhar os quadros, e nesse caso a pinacoteca inteira, pelo avesso é um dos pontos construtores dessa confrontação. A partir dessas primeiras camadas de leitura a obra aparece como um importante contraponto para a

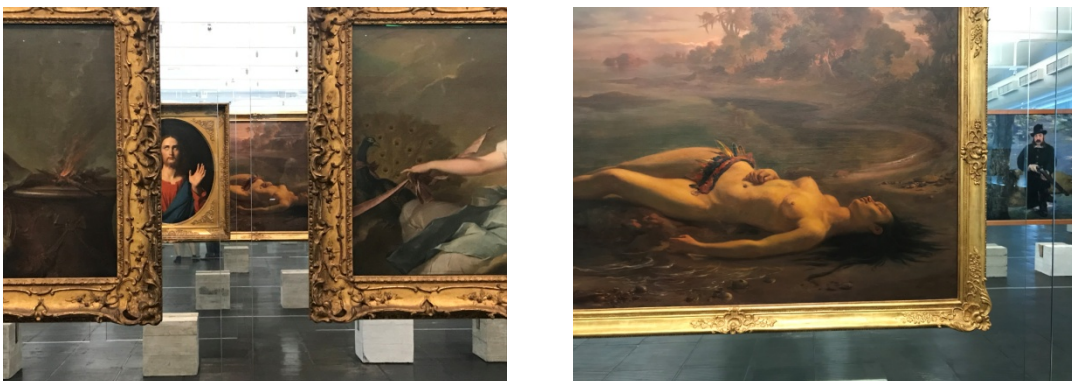


construção de um acervo dos movimentos criadores dos sujeitos que habitam, provisoriamente, o tempo e o espaço do museu.

### **Moema sobrevive**

No caso de *Moema* (figuras 2 e 3) a pertinência do trabalho para os contextos políticos, artísticos e culturais no Brasil colaborou para a escolha inicial. O incômodo causado pela forma erótica e romantizada com a qual o corpo morto da personagem é representado na praia, fortalecido pela dimensão da obra (130 x 196,5 cm) que é quase inteira ocupada pelo corpo deitado, também provocou essa escolha.

Outra questão percebida foi o aspecto de endereçamento temporal da obra a um passado mítico sugerido por alguns elementos como o efeito de névoa na pintura, presente em uma imagem que foi produzida no século XIX, quando começam a se intensificar os discursos culturais sobre o indígena como um elemento do passado da nação. Esses incômodos ampliaram o interesse em investigar quais as possibilidades criativas se desenham hoje a partir de *Moema*.



Figuras 2 e 3: dois registros da obra *Moema*, 1866, de Victor Meirelles, feitos na exposição *Acervo em Transformação* – MASP. Fotografias: Auana Diniz.

A obra, considerada um importante trabalho para a trajetória do artista acadêmico Victor Meirelles, se refere ao texto “Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia”<sup>8</sup> do frei José de Santa Rita Durão sobre o mito construído em torno da personagem Caramuru. No poema, que apresenta uma versão própria e historicamente localizada do mito, a personagem Moema é uma das indígenas que se apaixona pelo português Diogo Álvares (Caramuru) e segue a nado a embarcação na qual o explorador e a indígena Paraguaçu partem para a França; no poema, Moema morre afogada ao persegui-los.

DINIZ, Auana Lameiras. Um acervo invisível: tempos de criação dos sujeitos no Museu de Arte de São Paulo, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.717-732.

São muitas as camadas iconográficas e simbólicas dessa imagem, que já sobrevive há 152 anos no imaginário do país e nas referências da História da Arte. Nela encontramos correspondências sobre a visão romântica do indígena no Brasil e seus desdobramentos na atualidade, o corpo feminino nas artes visuais e as questões de gênero a partir das representações desse nu<sup>9</sup>, representações pictóricas associadas aos aspectos temporais e narrativos da imagem, entre outras questões.

### Um céu que não aquele de Renoir

Velazquez em Madri, Tiziano em Veneza. Não arredava pé da opinião de que os quadros “não se levam de um canto a outro” e de que é preciso vê-los sob os céus que abrigaram os autores. Começou para Renoir em 1881 um período de viagens apaixonantes, cujo resultado consistiu em grandes decisões tanto em sua vida privada quanto no ofício de pintor. (RENOIR, Jean. 1988. P. 209)

A obra *Rosa e Azul (As Meninas Cahen d’Anvers)*, 1881, passou a integrar a coleção a partir de 1952, junto com outras obras do pintor adquiridas no mesmo período. Contrapondo a ideia do próprio artista, lembrada por seu filho Jean Renoir, sobre a necessidade de se ver as obras dos mestres da pintura sob o céu de sua origem, um conjunto considerável de sua produção segue exposto na pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo desde os anos iniciais do museu, quando ainda estava instalado na sede dos Diários Associados na Rua Sete de Abril, até os tempos atuais. As cores da cidade são outras, de outro continente e época, mas suas imagens são emblemas recorrentes do museu, que se tornou um dos cartões postais da cidade de São Paulo.

A veiculação recorrente das obras do pintor e especialmente de *Rosa e Azul* possivelmente caminhou junto com o interesse dos sujeitos pelo trabalho. A museóloga Eugenia Gorini Esmeraldo, ao descrever a história institucional de aquisição da obra comenta que “Posteriormente, se tornaria uma das pinturas mais populares do acervo do museu.” (ELUF, 202, p.24).

Também a educadora Suzana Rodrigues, em um depoimento sobre o trabalho com as crianças no Club Infantil no museu nos anos 40 e 50, cita a obra “...às vezes eles iam, copiavam essas meninas de Renoir eles gostavam muito...” (RODRIGUES *apud* BREDARIOLLI, 2007, p. 204). O interesse pela obra foi apontado por

profissionais atuantes no museu, mas também pode ser verificado pela postagem feita na página de *Facebook* do MASP, contando sobre o destino biográfico de uma das personagens da imagem, que teve de 2.300 curtidas, 1.177 compartilhamentos e 197 comentários, sendo que desses diversos faziam referências a predileções e interesses pela obra<sup>10</sup>.

A obra *Rosa e Azul (As Meninas Cahen d'Anvers)*, de 1881 é um retrato de duas meninas da família Cahen d'Anvers. O quadro foi encomendado pelo pai delas, que também comissionou um retrato de sua filha Irene, um ano antes<sup>11</sup>. Na época da aquisição a obra não era considerada como de grande importância para a trajetória do pintor. O processo de escolha das obras de Renoir esteve inicialmente associado a uma oportunidade no mercado europeu de arte, como justifica P. M. Bardi, diretor do museu no período das aquisições:

[...] Sou agora convidado a explicar a atenção que devotei a Renoir na formação do acervo, pois no MASP figuram mais de uma dúzia de suas obras. Explico: tendo recebido do senhor Assis Chateaubriand a incumbência de adquirir obras para o Museu, pesquisei antes de tudo em Paris, observando que o pintor em questão era pouco considerado no mercado. De fato, eram numerosas as obras dele à venda, e fiquei surpreso pela conveniência dos valores. Como o encargo me deixava livre escolha e também porque a previsão era de que no futuro o Museu faria trocas de obras e até possíveis vendas, o que mais tarde foi modificado por estatuto, não tive dúvidas em adquirir telas de Renoir [...] (RENOIR, Jean. 1988, P. 208 – 209)

Desse modo, o trabalho de Renoir foi selecionado para a pesquisa considerando a predileção da obra pelos frequentadores da instituição. Recentemente, através de alguns exercícios de observação dos visitantes à pinacoteca, pude confirmar que essa é uma obra que muitas pessoas costumam parar para observar e tirar fotografias tanto da imagem quanto com a imagem, o que indica que segue como um interesse dos sujeitos que habitam temporariamente o acervo em exposição.

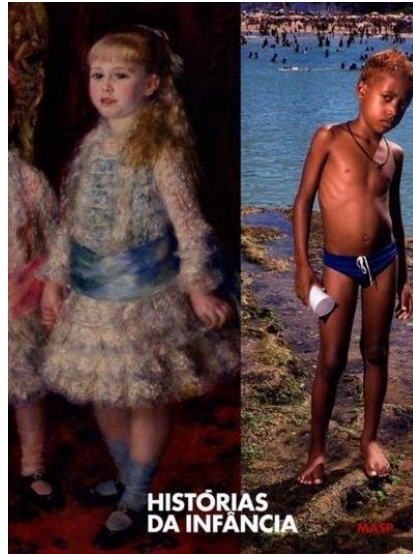


Figura 4: imagem de capa do catálogo da exposição Histórias da Infância.

Em 2016 o MASP realizou a exposição Histórias da Infância na qual o trabalho *Rosa e Azul* estava exposto ao lado de umas das fotografias da série *Brasília Teimosa* (2005 - 2007), de Bárbara Wagner. A imagem da capa do catálogo da exposição (figura 4) reitera a comparação entre as duas imagens, proposta pela curadoria.

Integrando a proposta da exposição alunos das escolas Amorim Lima e São Domingos foram convidados a desenvolver os áudio guias sobre as obras. Os áudios criados pelas crianças conformam registros relevantes para a leitura dos trabalhos artísticos e também para se pensar a sua recepção contemporânea trazendo, por exemplo, questões sobre as associações identitárias:

Participante 1: “O toque de pintura dos vestidos é diferente do rosto. O rosto é mais suave e vestido é feito com pinceladas e é quase um degrade. Essa roupa deve pinicar o corpo”

Participante 2: “A obra tem muitas coisas diferentes. As meninas estão calçadas, os meninos estão descalços. As meninas estão de vestidos, os meninos estão de sunga. As meninas estão dentro de casa ou de um apartamento e os meninos estão fora em um parque aquático...”

Participante 3: “Para mim parece que eles quiseram representar elas, mas são meninos, em situações diferentes...”

Participante 4: “Eu acho que também que é no Brasil porque o Brasil é o segundo maior lugar do mundo que tem gente negra...e também não tem gente tããõ branca ... e o Brasil também não é tão velho

para ter a cultura desse jeito, pintado assim... parece gente muito chique... rica... os meninos é gente da cidade, normal, como eu."<sup>12</sup>

Esses áudios, embora associados a função específica de áudio guia, já se conformam indícios dos processos de criação das crianças participantes a partir das duas obras. As narrativas disparadas pela recepção das imagens são parte constitutiva da criação de novas camadas para o trabalho artístico, que deixam seus rastros no tempo.

### **Acervo invisível**

[...] 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, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador [...] (DUCHAMP *apud* BATTCKOCK, Gregory, 1986, p. 74)

Os processos de criação, reconstrução, desdobramento e ressignificação simbólica, através dos diálogos sobre um determinado trabalho de arte, da produção artística ou outro meio identificável são com frequência narrados por mediadores culturais que atuam em espaços culturais e museus; mas em que medida esses processos estão visíveis e integram a história de um trabalho artístico, de uma instituição cultural e, especificamente, daquele processo educativo?

Se tomarmos como ponto de partida a concepção de *ato criador* em Marcel Duchamp, que coloca o público na *relação aritmética* de composição de um trabalho, onde e como encontramos a materialização dessa participação dos sujeitos que tomam contato com os trabalhos? Essas perguntas caminham com a pesquisa, pois os modos de materialização dessa participação, ou como nomeamos anteriormente criação, dependem do percurso para vir à tona.

Uma das possibilidades de investigação é combinar o agora das ações de diálogo e registro com os sujeitos que entram em contato com as obras e os documentos do passado desses trabalhos. Tais possibilidades poderão se vincular aos rastros de criação dos sujeitos de outros tempos endereçados a esses trabalhos; a história institucional das obras dos pontos de vista educacionais, museológicos e curatoriais; o trânsito e a participação dos trabalhos em exposições realizadas no MASP ou outros locais; modos diversos de circulação dessas imagens (tais como publicações



em mídias sociais, meios da imprensa, produtos como imãs e cartões postais); indícios criativos dos artistas, etc.

Como dito anteriormente, a escolha do MASP como foco da pesquisa considerou um acervo de arte relevante para a história cultural brasileira que estivesse imbricado na história do ensino de arte no país. Isso porque o interesse da pesquisa não é partir para um processo de criação como se nada houvesse antes. A hipótese é que esses acervos já existem nos espaços museológicos e culturais, mas de forma fragmentária e sob uma lógica temporal linear, o que contribui para a falta de compreensão e valorização dos processos de mediação cultural nesses locais.

Trazer a tona a partir dos sujeitos esses processos de criação que são adicionados e sobrepostos às obras de arte exige uma percepção aberta do tempo, próxima das experiências de *habitar o mundo*<sup>13</sup> e quando possível distante do relógio, que parta do encontro desses sujeitos com as imagens para que algumas *linhas de fuga*<sup>14</sup> da história possam surgir desses encontros. Nesse momento a ideia é que essas relações temporais possam constituir a matéria prima para a construção de acervos visíveis.

## Notas

<sup>1</sup> Segundo a definição do documento Inventário Participativo publicado em 2016 pelo IPHAN inventariar: é um modo de pesquisar, coletar e organizar informações sobre algo que se quer conhecer melhor. Nessa atividade, é necessário um olhar voltado aos espaços da vida, buscando identificar as referências culturais que formam o patrimônio do local. Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventariodopatrimonio\\_15x21web.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventariodopatrimonio_15x21web.pdf)>, último acesso dia 15 de maio de 2018.

<sup>2</sup> SKILIAR, 2003, p. 52.

<sup>3</sup> A obra *By means of a sudden intuitive realization* está instalada na área externa do Instituto Inhotim, em Brumadinho-MG. O trabalho provoca relações de oposição entre o espaço externo, claro e com frequência de altas temperaturas, e a instalação que propõe um espaço escuro, frio e muito úmido com um jato de água focalizado por uma lâmpada estroboscópica, causando sensações de deslocamento ótico e térmico.

<sup>4</sup> A exposição ocorreu em São Paulo, no contexto 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC\_Videobrasil, foi montada em três espaços da cidade – no Sesc Belenzinho, no Sesc Pompeia e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Entretanto, como a maior ocupação espacial da exposição estava concentrada no Sesc Pompeia, a residência educativa foi realizada principalmente lá.

<sup>5</sup> Construída dentro de uma estrutura branca de tapume, com duas portas de entrada, a instalação era preenchida com um acúmulo gelo seco. A fumaça restringia o campo de visão do visitante, que enxergava apenas seu próprio corpo ou algum outro elemento localizado a poucos centímetros de distância de si, em um ambiente inicialmente escuro. No entanto se o participante seguisse caminhando o ambiente, ainda preenchido de fumaça, começava a clarear até se deparar com uma parede de luzes neon branca, ao final da instalação.

<sup>6</sup> Especialização em Mediação em Arte, Cultura e Educação, Escola Guignard – UEMG. O trabalho de conclusão teve como foco os discursos sobre participação anunciados de modo visual, espacial ou verbal nas instalações de Olafur Eliasson e Lina Bo Bardi e endereçados aos públicos que visitaram a exposição ou frequentavam o Sesc Pompeia.

<sup>7</sup> Trecho transcrito do áudio guia da obra *Tempo suspenso de um estado provisório*, disponível no canal do MASP no aplicativo *Soundcloud*. Acesso em 15 de maio de 2018.



<sup>8</sup> Possivelmente o título original do poema conforme a edição Frei José de Santa Rita Durão: Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia (Lisboa: Regia Officina Typografica, 1781) *apud* TREECE, 2013.

<sup>9</sup> Recentemente a obra integrou o núcleo temático *Corpos Nus* da exposição *Histórias da Sexualidade*, realizada entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018 no MASP.

<sup>10</sup> Dados da página <https://www.facebook.com/maspmuseu/posts/10153215188381025>, acesso em 16 de maio de 2018.

<sup>11</sup> Atualmente a obra *Irène Cahens d'Anvers (La petite Irène)*, 1880 pertence à E. G. Bührlé Collection, localizada na Suíça.

<sup>12</sup> Transcrição de trechos dos áudios 07 a 09 - Rosa e Azul, por Asantewaa Santos, Caio Albieri, Flora Carbone e Alessandro de Carvalho, disponíveis na página do MASP no aplicativo *Soundcloud*. Acesso em 15 de maio de 2018. As crianças gravam as faixas de áudio guia juntas, mas não se identificam antes de falar por isso optamos numerar como “participantes”, para diferenciar as falas.

<sup>13</sup> “... tentei fazer soar a palavra experiência perto da palavra vida, ou melhor, de um modo mais preciso perto da palavra existência. A experiência seria um modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além de sua própria existência corporal, finita, encarnada no tempo e no espaço.” (LARROSA, 2015, p. 43)

<sup>14</sup> SKILIAR, 2003, p. 52.

## Referências

BAHIA, Dora Longo. *Do Campo a Cidade*. 2010. 284 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). 2010. Departamento de Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2010.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARBOSA, Karen. *Moema: restauração*. São Paulo: Comuniquê Editorial, 2013.

BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BREDARIOLLI, Rita. *Das lembranças de Suzana Rodrigues: tópicos modernos de arte e educação*. Vitória: EDUFES, 2007.

COUTINHO, Rejane Galvão. *Estratégias de mediação e abordagem triangular*. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ELUF, Lygia. *Renoir: O Pintor da Vida*. São Paulo: MASP, 2002.

GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana (Org.). *Lina por escrito – textos escolhidos*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.

LARROSA, Jorge. *Tremores – Escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MAZZUCHELLI, Kiki (Org.). *Marcelo Cidade: empena cega*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. 2010. 420 f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2010.

OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi. *Sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Gustavo Gili; Romano Guerra, 2006.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PEDROSA, Adriano (Org.). *Histórias da infância*. São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Adriano e BECHELANY, Camila (Org.). *Histórias da sexualidade: catálogo*. São Paulo: MASP, 2017.

PEDROSA, Adriano e PROENÇA, Luiza (Org.). *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.

RENOIR, Jean. *Pierre-Auguste Renoir, Meu Pai*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

---

SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

**Auana Lameiras Diniz**

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes da UNESP, área de concentração Artes e Educação. É especialista em Mediação, Arte, Cultura e Educação (Escola Guignard – UEMG) e bacharel em Ciências Sociais (PUC – SP), com foco em Arte e Política. Colaborou como gestora e educadora em programas de mediação cultural no Instituto Inhotim, Fábricas de Cultura, Casa de Vidro/Instituto Bardi, Sesc SP, entre outros. É sócia fundadora da Colchete Projetos Culturais.