



Do extraordinário na vida cotidiana

About the extraordinary in everyday life

Dra. Simone Michelin

Como citar:

MICHELIN, S. Do extraordinário na vida cotidiana. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.277-294, jan. 2018. Disponível em: < <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1036>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.1036>

Imagem: *MNA, Admirável mundo novo* (detalhe). Fotos: Wilton Montenegro.

Do extraordinário na vida cotidiana

About the extraordinary in everyday life

Dra. Simone Michelin*

Resumo

De acordo com o tema proposto neste dossiê, meu depoimento reflete sobre a montagem de projetos artísticos criados em função de locais específicos, que buscam problematizar as relações que configuram tais espaços, tanto em torno de normas abstratas, quanto de suas características físicas. São eles: *MNA, Admirável Mundo Novo* (2001) – video.doc em vimeo.com/193236475 - e *ADA, arquitetura do afeto* (2004) - video.doc em vimeo.com/240310003.

Palavras-chave

Videoinstalação; arte auxiliada por computador; heterotopia; cronotopo; *site-specific-work*.

Abstract

According to the theme proposed in this dossier, my testimony reflects on the realization of artistic propositions created for specific places, which seek to problematize the relations that configure these spaces, both around abstract norms and their physical possibilities. They are: *MNA, Admirável Mundo Novo* (2001) - video.doc in vimeo.com/193236475 - and *ADA, arquitetura do afeto* (2004) - video.doc in vimeo.com/240310003.

Keywords

Video installation; computer-aided art; heterotopia; chronotope; *site-specific-work*.



Figs. 1 a 4. MNA, *Admirável mundo novo*, 2001, Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Fotos: Wilton Montenegro.

Para abordar o problema da montagem, proposto neste dossiê, escolhi trabalhos cuja realização dependeu da colaboração entre diferentes agentes e que se inscreveram no domínio público, espaço de tensão, negociação e movimento constantes, conseqüentemente, um território instável. São eles: *MNA, Admirável Mundo Novo* (2001) e *ADA, arquitetura do afeto* (2004)¹. Estas obras tiveram o privilégio de um financiamento mais generoso, uma vez que foram viabilizadas por instituições culturais, para projetos onde houve considerável investimento econômico. A primeira, para o projeto Artista Pesquisador, do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), vinculado ao governo municipal; a segunda, para a Bienal Internacional de Arte Eletrônica Emoção Art.ficial 2.0, do Instituto Itaú Cultural (IC), pertencente a um banco privado. Assim, o obstáculo inicial de qualquer projeto artístico, que é sua demanda financeira, foi reduzido significativamente.

Devido à singularidade de minha pesquisa, quase todas as exposições apresentaram grande dificuldade de produção e foram, forçosamente, adequadas aos mais diversos tipos de limites. Selecionei duas situações as quais, de certa forma, remetem aos dias de hoje, testemunhando que, em termos sociais, andamos em círculos, avançando, mesmo que seja para trás. Os trabalhos discutem a relação entre público, frequentadores, e museu de arte contemporânea, com abordagem mais intimista em *MNA*, que se amplia em *ADA* para a escala da política de jogos de poder que tangenciam a arte – “briga de cachorro grande”, onde a ingenuidade é letal. Neste viés, espaço é conteúdo e conteúdo é espaço voltados ao exame da moldura institucional e ideológica, a qual oferece suporte e exhibe o trabalho. Os casos citados evidenciam tensões que ocorrem na interface público e privado, no âmbito de aparelhos culturais.

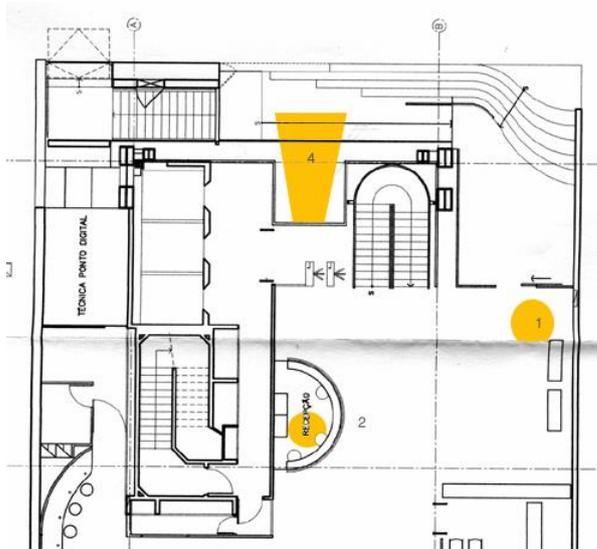
Antes de entrar na discussão de cada processo quero apresentar, sinteticamente, ideias que atravessam minha pesquisa. Do meu ponto de vista, qualquer obra de arte é uma organização espaço-temporal articulando energia, informação e matéria em função de uma intenção manifestada – projeto, desejo ou necessidade. Dentro dessa perspectiva, o trabalho operaria como uma interface configurando um modelo de conversação, um campo de experiências.

A interface, o entre-espaço que designo e procuro instituir, é um território de contato e de troca. Antes de ser barreira, interdito, é zona de comunicação. Linguagem, em qualquer nível, é interface, assim como o corpo humano também pode ser entendido enquanto tal. Esta perspectiva foi iluminada pela brilhante visão de Otto Rössler (2001:1), onde o físico indaga se o mundo seria uma sucessão de interfaces manipuláveis.

No período em questão, meu interesse convergia para a criação de situações que deslocassem a aparente naturalidade dos códigos que regem a vida social e, deste modo, dão forma ao domínio público, que, para mim, significa a vida no espaço público, a vida em comunhão.

Grosso modo, num primeiro momento, podemos pensar na criação de um espaço de sinergia² à contrapelo do lugar para onde se destina. A instauração de um campo de treinamento da sensibilidade, em circunstâncias extraordinárias, se dá como uma Heterocronotopia, conceito que elaborei para abordar o que vinha fazendo. Resumidamente, uma conjunção da heterotopia de Michel Foucault com o cronotopo³ da teoria literária de Mikhail Bakhtin. Assim, estamos tratando do cotidiano e da regulação

da vida em sociedade, que se estabelece através de seus equipamentos civilizatórios. Entre eles, destaco a arquitetura e a comunicação, esta última tanto como produção e difusão de informação quanto num nível mais profundo e complexo e que significa manutenção da vida, a possibilidade de interação, com conhecimento e transformação, do observador e seu meio. Esses equipamentos civilizatórios, materiais e imateriais – leis, escolas, religião, divisão física do espaço social, entre outros – determinam processos de subjetivação que moldam o humano e, embora estejam em permanente escrutínio e transformação, sua mudança não implica necessariamente uma melhora de condições.



Figs. 5 e 6. Planta baixa do prédio do Itaú Cultural, piso paulista com marcação das zonas de captação em ADA, *anarquitectura do afeto* (à esquerda); foto do Agente da Zona 1 (à direita). Arquivo da artista.

Tanto o cronotopo de Bakhtin quanto a heterotopia de Foucault apontam para um Outro, concreto, histórico e diferente. O modo das relações no cronotopo é dialógico, aberto, não há um ponto-de-vista privilegiado e sim uma sugestão de variedade, multiplicidade, onde o épico é substituído pelo prosaico. O espaço das heterotopias é composto por lugares diferentes em oposição que, para funcionarem plenamente, dependem da saída do tempo tradicional, pelas pessoas que as frequentam, uma espécie de *détournement*. Ambos se referem a situações que estão em constante processo de vir-a-ser, a espaços como produto de relações impermanentes⁴.

Minhas heterocronotopias “são arranjos (...) lugares que são absolutamente outros em relação a todos os arranjos que eles refletem e dos quais falam” (Foucault, 2002: 352); ao mesmo tempo, são atravessadas por narrativas que se desenrolam no tempo histórico de tais sítios. Elas pretendem motivar o visitante a experimentar condições espaço-temporais extraordinárias, instâncias de simultaneidade e ubiquidade, promovendo colapsos que aguçam nossa percepção ordinária. Por se

tratarem de topologias, demandam a presença do corpo todo, que se envolve no processo de reconhecimento da situação dada, intensificando a atenção, em estado de alerta, do sujeito cognoscente – aquele que Bakhtin localizou no cronotopo e que seria o observador, no domínio da física de Einstein.

Os projetos aqui selecionados são heterocronotopias articulando o dentro e o fora, em torno de pontos-de-vista trazidos por distintos modos de representação, que se referem a lugares e posições ideológicas variadas, configurando polissemias.

...

Financiamento é uma faca de dois gumes, pois enquanto viabiliza o projeto, também controla sua manifestação. As negociações são delicadas e, muitas vezes, grande parte dos artistas podem ser tratados como algo passível de fácil substituição, ao mesmo tempo em que devem agregar valor ao empreendimento do patrocinador. Posição parecida a de um colecionador, cuja coleção fosse somente um investimento financeiro, ou um meio de lavar dinheiro.

Por outro lado, instituições têm que lidar com leis que abarcam desde requisitos de segurança até questões de ordem ética e moral; além, obviamente, de seus limites orçamentários. Atualmente, no Brasil, vivemos um momento tenebroso em que as instituições culturais, exposições, curadores e artistas – os agentes do sistema da arte – estão sob intenso ataque, por grupos políticos com posições exóticas que manipulam uma parcela da população, provocando um retrocesso inimaginável e, francamente, inaceitável em pleno ano de 2017. Decidi pela análise do processo dos dois trabalhos mencionados, por apresentarem diferentes facetas da relação com o sistema de arte, que permanecem em vigor, embora, no momento, sujeitas a tensões sociais de caráter extraordinário⁵.

Normalmente, toda a intermediação entre o artista e a instituição é feita através do(a) curador(a), que assina como responsável pela exposição – conceito, montagem e coordenação geral de toda a sua produção. O sucesso do trabalho depende fundamentalmente da compreensão e cumplicidade que for estabelecida entre os agentes envolvidos, de sua proximidade e capacidade de diálogo.

No caso das obras citadas, foi necessário montar equipes de trabalho formadas por engenheiros de som, compositor, programador de sistemas, arquiteto, iluminador, técnicos em eletrônica (*ADA*) e marceneiros (*MNA*). Os dois projetos envolveram cerca de quatro anos de pesquisa, para a qual foi feita aquisição de equipamentos e softwares. Para a montagem de *ADA*, os equipamentos foram alugados; os testes do processo aconteceram em etapas, diluídos entre os locais de trabalho de cada colaborador, até a fase final, concentrada no próprio Itaú Cultural, que também disponibilizou seus recursos técnicos e de pessoal, apoio fundamental para o desenvolvimento das obras criadas para a bienal [figs. 7 e 8].



Figs. 7 e 8. Montagem da estrutura na fachada do IC (esquerda); vista interior mostrando equipe instalando a estrutura no vão de vidro (direita). Arquivo da artista.

O momento da construção de um espaço dentro de outro – a montagem, propriamente dita – em *ADA*, ficou a cargo do IC, que proveu a infraestrutura expositiva das obras apresentadas, além do cachê de cada artista e uma verba especial para as comissionadas. No MAC [fig. 9], o orçamento era muito menor, o que me forçou a assumir diversas funções – do gerenciamento da produção à prestação de contas final – além da minha zona de conforto, que é a criação. Embora *MNA* seja parte de um conjunto maior – as *Lições Americanas*⁶, cujo desenvolvimento começara em 1999 – dentro do cronograma do projeto Artista Pesquisador eu tive quatro meses para produzi-la. Por se tratar de uma vídeo-instalação, pude trabalhar sozinha a maior parte do tempo e utilizar meu próprio equipamento semi-profissional na projeção de vídeo e sonorização do espaço. Para sua construção no museu, contratei dois marceneiros da Escola de Belas Artes da UFRJ, supervisionados pelo meu irmão, que durante anos projetou e fabricou móveis de madeira.

Talvez, a parte mais complicada das empreitadas tenha sido organizar e potencializar o tempo disponível dos profissionais envolvidos, cuja necessidade varia, em função da complexidade de cada um. Uma vez que não há, no Rio de Janeiro, centros específicos de produção de arte que envolvam meios tecnológicos mais sofisticados que possam ser contratados por projeto, os especialistas indispensáveis, alocados em outras áreas, tem um tempo limitadíssimo para dedicar à produção artística – e muitas vezes trabalham de graça, em suas horas vagas. A consequência imediata e óbvia disso é que parte importantíssima do processo de criação fica sacrificada pela falta de acesso à infraestrutura colaborativa necessária.

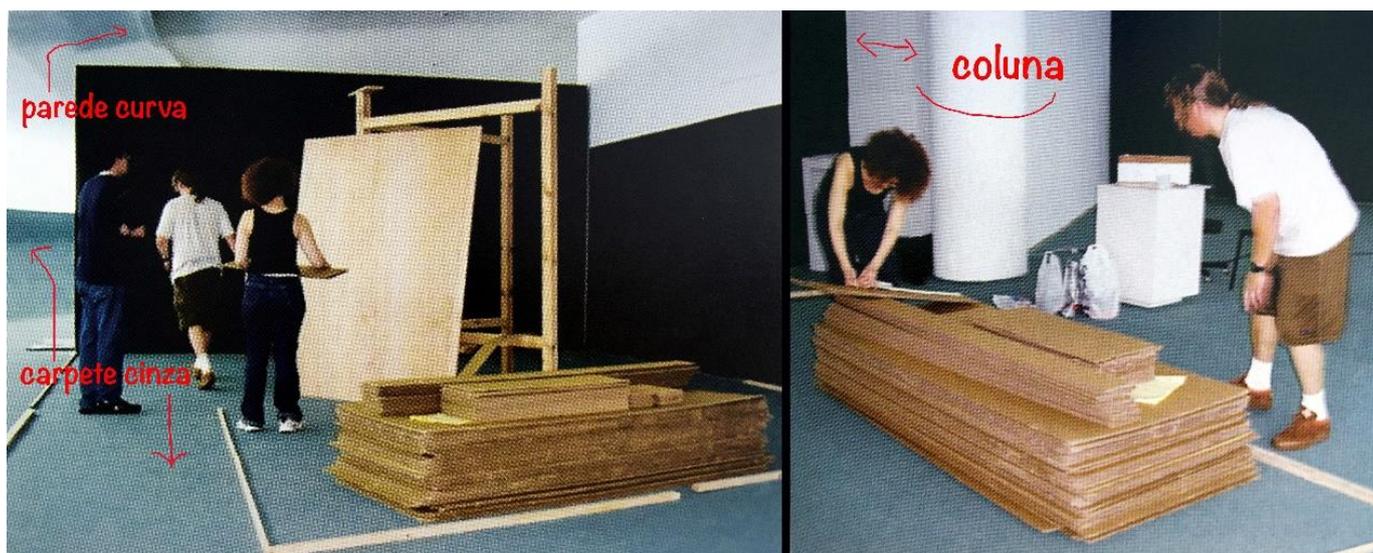


Fig. 9. Montagem de *MNA, Admirável mundo Novo*, com Flávio Michelin, João Mariano e Ermando da Silva. Arquivo da artista.

Cabe citar os poucos lugares que investem no campo da arte tecnológica, como a PUC Rio, área de Artes & Design (Rejane Spitz); laboratórios na UFRJ, como LAB.01 (coordenado por mim entre 2001 e 2011) e o NANO na Escola de Belas Artes/UFRJ (Guto Nóbrega e Malu Fragoço); o Anatomia das Paixões, no HCTE/UFRJ (Maira Fróes); o N-Imagem, na ECO/UFRJ (André Parente e Kátia Maciel); o LAMCE, da COPPE/UFRJ (com quem trabalhei) que dá apoio a projetos artísticos, desde que esses tenham aporte de verba própria; todos vinculados a programas de pós-graduação. Adicionalmente, temos a KABUM, Escola de Arte e Tecnologia, escola de nível médio, uma parceria entre Oi Futuro e CECIP, centro de criação de imagem popular; e o NAT, Núcleo de Arte e Tecnologia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Tina Velho, Giodana Holanda e Bia Amaral), cuja modernização foi patrocinada pela companhia telefônica Oi, em 2006. Todos esses laboratórios dependem de investimento constante a fundo perdido, de modo que fica claro que enfrentamos todo tipo de dificuldade para que sejam mantidos e aprimorados. Vale considerarmos o destino deles, especialmente neste momento, em que se anunciam cortes imorais em todas as áreas do conhecimento, por parte do governo que deveria garantir seu pleno florescimento. Ao mesmo tempo, nenhum deles, ou sequer todos juntos, tem capacidade para explorar todas as possibilidades do campo – cujo escopo abrange desde arte em redes telemáticas, realidade virtual ou aumentada, ao uso de mecatrônica (robótica), biologia, neurociência ou engenharia genética, por enquanto.

Assim, tanto o florescimento quanto a visibilidade da pesquisa em arte e tecnologia no Rio de Janeiro receberam, nos últimos anos, o apoio decisivo de uma empresa privada, sem o qual, talvez, ainda nem tivéssemos acesso à nossa própria produção, que começa com a arte eletrônica, nos idos de 1940. O Oi Futuro, instituto cultural da antiga Telemar, tem uma política de incentivo a obras dessa natureza, garantindo o financiamento de projetos, da produção à exposição. A verba aplicada decorre de mecanismos de isenção fiscal que, nesse caso, são estaduais – a empresa desconta do que deveria pagar de ICMS.

O Instituto Itaú Cultural atua de forma análoga em São Paulo, sua política cultural alcança escala nacional, com um impacto maior do que o Oi Futuro, refletindo seu poder político e financeiro. Por sua vez, beneficia-se de isenção fiscal através da Lei Rouanet, que funciona em nível federal.

Em 2004, participei da Bienal Internacional de Arte Eletrônica Emoção Articial 2.0: divergências tecnológicas, evento criado pelo Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, composto de exposição e seminário, sob a curadoria de Arlindo Machado e Gilberto Prado, com consultoria internacional de Jeffrey Shaw. Nesta edição, os curadores convidaram trinta artistas de diferentes nacionalidades, dos quais nove receberam a incumbência de desenvolver trabalhos inéditos para a ocasião⁷. Minha contribuição para o tema proposto pela curadoria, que tratava dos mecanismos de vigilância e controle potencializados pelas tecnologias de informação e telecomunicação, foi a instalação *ADA, anarquitectura do afeto*. Ada é o acrônimo de anarquitectura do afeto, que, propositalmente, remete à Ada Lovelace, matemática assistente de Charles Babbage, considerada a primeira programadora da história, por acrescentar algoritmos a uma máquina de calcular, que poderia ser considerada um proto-computador.

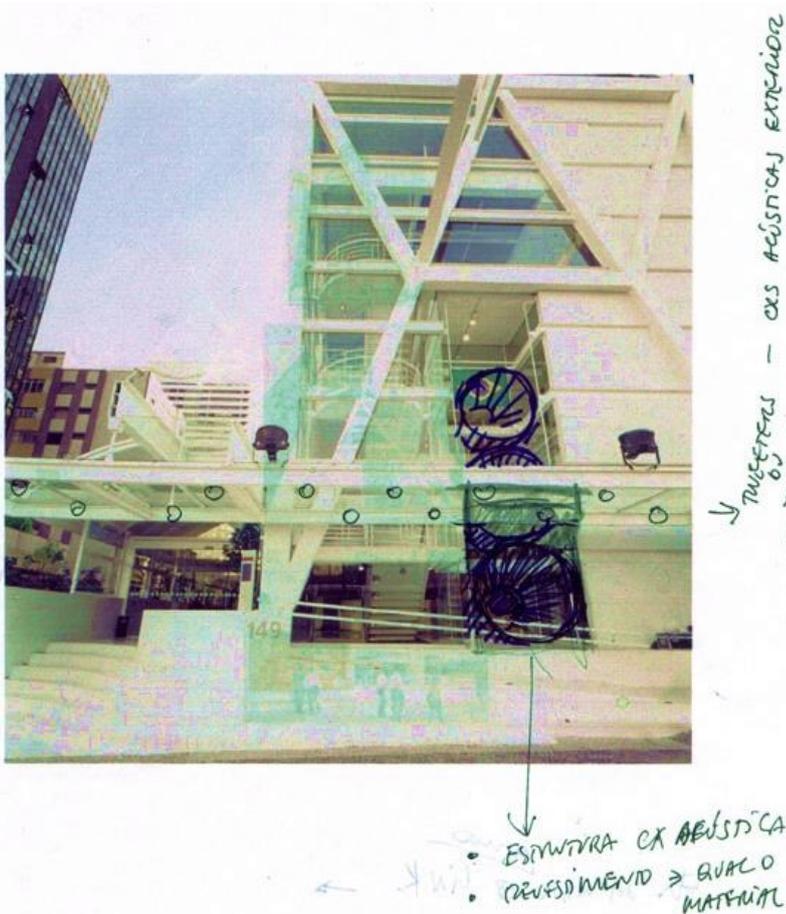


Fig. 10. Projeto original de ADA, prevendo a instalação de três estruturas_caixas de ressonância acústica embutidas na fachada e twitters na marquise, para competir com a Av. Paulista.

A análise das condições materiais e imateriais do espaço dado para trabalhar forneceu os elementos para minha articulação – uma instituição cultural de um dos dois bancos privados mais lucrativos do país, localizada em prédio próprio na Av. Paulista, coração do maior centro financeiro nacional, que vive subsidiada por recursos públicos, oriundos de isenção fiscal. Decidi enfocar a constituição do espaço em função de modulações entre o público e o privado, estabelecidas por normas consensuais que regulam a vida na sociedade. Nesse sentido, eu propunha uma heterocronotopia agenciada pelas pessoas, visitantes e funcionários, que são o cotidiano daquele lugar, cujo propósito era levar para a rua acontecimentos internos, demonstrando como espaços são “adejos de presenças” – ocorrências instantâneas derivadas de voos, na minha interpretação do poeta Octavio Paz – bem como resultado de uma sucessão de acordos normativos, baseados em lógicas de separação.

Utilizei equipamentos de vigilância para pontuar as passagens entre a rua e o interior do prédio e construí uma grande estrutura escultórica, embutida no vão de vidro transparente, na fachada principal do edifício, de onde saíam imagens e sons produzidos pelo sistema, a partir da captação de informações geradas pelas atividades do Instituto. O projeto original apresentado previa a instalação de três estruturas-caixas de ressonância acústica embutidas na fachada e twitters na marquise, para competir com a Av. Paulista e não foi aprovado por ser de execução muito complexa, e por provavelmente perturbar a tranquilidade de um hospital nas cercanias [fig.10].

Pequenos dispositivos para captação de imagem – consistindo de câmera, antena, transmissor e bateria – foram montados para serem vestidos pelo pessoal que trabalha no prédio em diferentes posições, pontuando o trajeto da rua à sala da direção, onde deveria estar o último ponto de captação de dados [fig. 11]. Defini quatro zonas, que foram nomeadas e identificadas sonora e visualmente, que forneciam os *inputs* para ativar ADA. O resultado deste trabalho colaborativo, realizado por pessoas e máquinas, era a produção em tempo-real de um vídeo, que mostrava as atividades internas, transmitindo-as para a rua, em monitor de 42” e por sistema de som de 5 canais colocado na estrutura acoplada à fachada do edifício. O vídeo resultava da sobreposição de camadas de imagens trazidas de diferentes espaços dentro do prédio, com informações que as situavam, tornando explícitas as diferenças espaciais e o tempo presente dos acontecimentos, provocando os colapsos de tempo e espaço que mencionei anteriormente.

Lugares são sempre produto de negociações entre poderes de diferentes grandezas, principalmente em se tratando de delimitar o que é bem comum, como uma praça, e o que é patrimônio particular, o jardim da minha casa, p. ex., existe uma intrincada rede de normas que determinam a realidade, baseada na ideologia vigente. Achei adequado tensionar a instituição cultural de um banco privado, que utiliza o dinheiro público para subsidiar suas atividades, em torno da metáfora da transparência.

Certamente, a colocação de uma câmera de vigilância na sala da direção, em transmissão direta para a rua, era uma demanda impossível. Mesmo assim, o projeto foi aprovado na íntegra, sem nenhuma ressalva, um feito notável, seria verdade? A transparência total, como símbolo ressoando na Avenida Paulista... até que os interditos começaram a surgir, há duas semanas da inauguração, quando, efetivamente, comecei a montar o sistema.

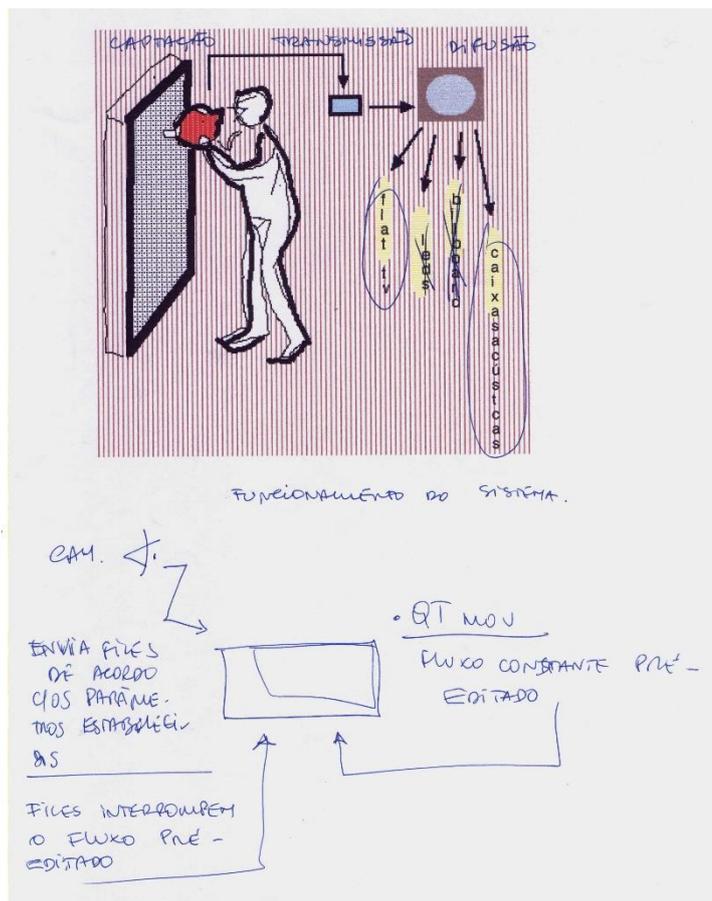


Fig. 11. Diagrama do funcionamento do sistema. Arquivo da artista.

A despeito da apresentação do projeto ter sido feita um ano antes, parece que os representantes da instituição só naquele momento perceberam que se tratava de uma intervenção desconfortável, que se intrometia em pontos sensíveis da organização⁸. A começar pela entrada do prédio, território dos seguranças que vigiam a passagem da rua para o centro cultural – composto de espaços expositivos, biblioteca, midiateca, auditórios, salas e corredores que abrigam valiosas coleções de arte, além dos setores administrativos e técnicos – designada como Zona 1, terminando na Zona 4, a diretoria.

O sistema de segurança do Instituto é formado por pessoal distribuído pelo prédio e máquinas concentradas em uma área de acesso restrito, à qual tive permissão de visitar, em nome da arte. O pessoal que trabalha no setor é terceirizado, portanto responde à outra voz de comando, no caso, a de uma senhora que vetou terminantemente o uso do meu dispositivo pelo agente localizado na entrada, sob a alegação de que seria “aviltante” para o funcionário. Até agora, poucas coisas, em uma montagem, me deixaram tão perplexa quanto esta inusitada afirmativa.

A saída, pensei, era contratar outro terceirizado, modelo de agência, ou mesmo alguém desempregado, para atuar como agente da Zona 1, porém, o conjunto de leis trabalhistas que rege este tipo de contrato inviabilizou a solução, uma vez que seu custo extrapolaria, em muito, o orçamento a mim destinado. Assim, substituí o segurança por um manequim de loja masculino, carinhosamente apelidado pelos colegas de Adão, já que a obra intitulava-se ADA.



Figs. 12 e 13. Frames do vídeo das zonas 1 e 4 em ADA.

Contornado o primeiro obstáculo, segue-se a proibição da Zona 4, a uma semana da abertura da bienal, pois não foi admitida a instalação da câmera de vigilância no gabinete da diretora. Com todas as variantes da montagem de um projeto inédito de grande complexidade tecnológica, na época, demandando total atenção, eu não tinha a menor chance de preparar novas imagens, nem modificar o que já existia. Pensando em outros espaços que pudessem substituir o que a Zona 4 representava, decidi deslocar a câmera para dentro da estrutura embutida na fachada do prédio, junto ao monitor de TV, olhando o lado de fora, o público em seu domínio. Desta forma, quem se aproximasse para ver o vídeo na rua, seria, eventualmente, colocado no local da direção.

Decorrem daí situações interessantes. Uma vez que houve enorme investimento na Bienal, projeto diferenciado do Instituto, a publicidade foi equivalente, com ampla cobertura da mídia, da grande imprensa aos blogs do momento. A direção do IC em sua hierarquia, curadores e os artistas brasileiros privilegiados pelo patrocínio também estavam presentes nas conferências e encontros com a imprensa, momentos em que cada um falava de seu trabalho e eu contava a trajetória do meu e seus desvios. Tudo absorvido com a maior naturalidade, a diretoria sorria, olhando a paisagem. No vídeo que documenta a exposição, durante minha explicação, só aparecem referências a três zonas, certamente por efeito de sua edição⁹.

Enquanto isso, do lado de fora, sem-tetos usavam e estrutura da fachADA como abrigo noturno.

...

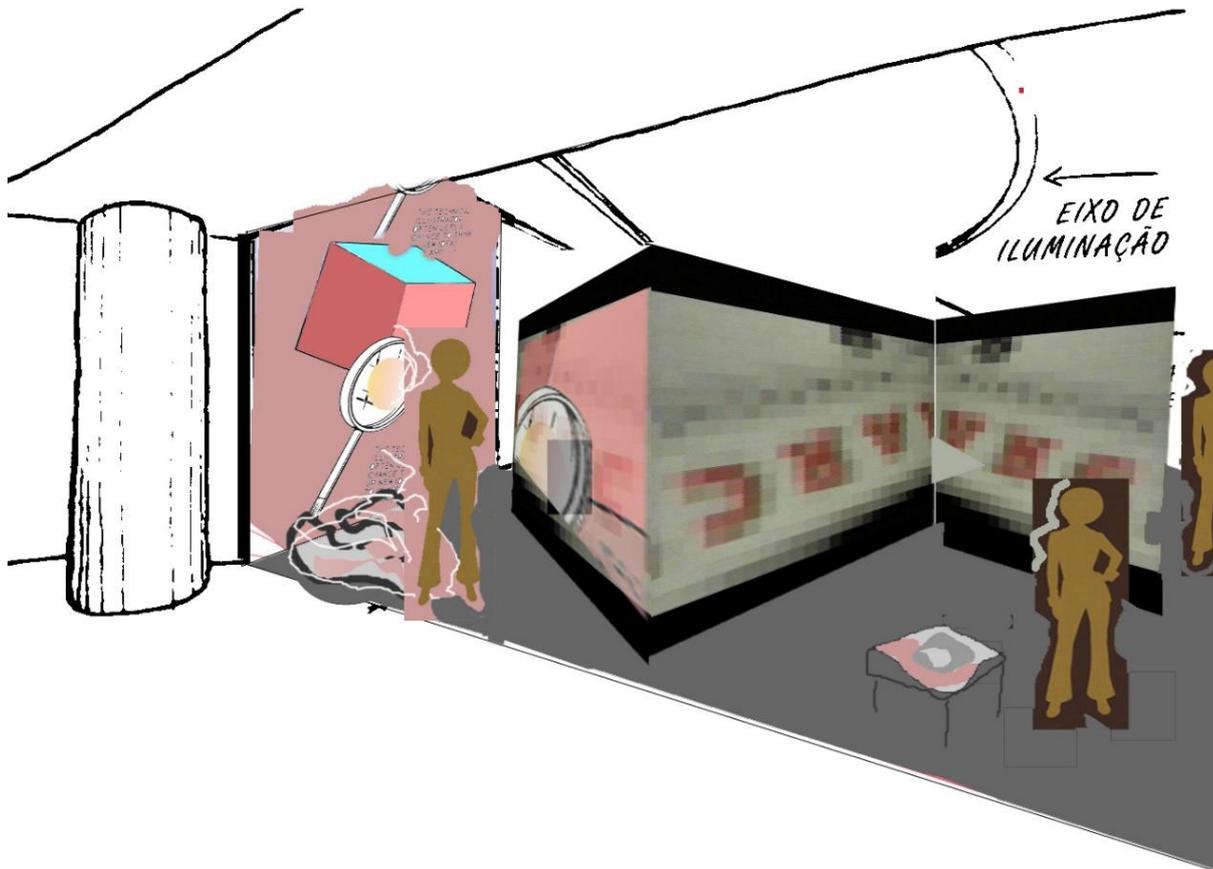


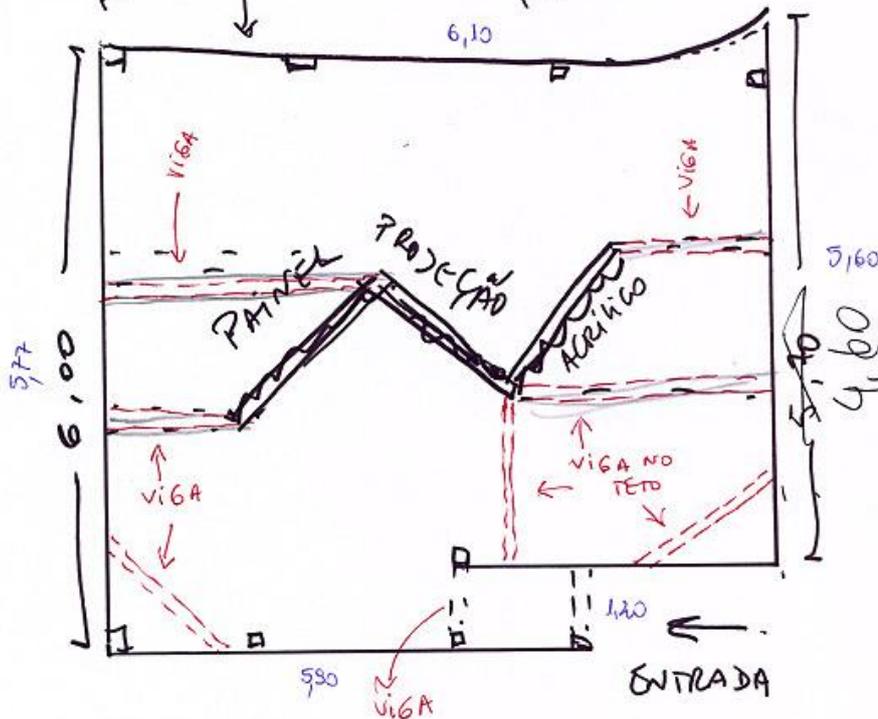
Fig. 14. Esboço preliminar para MNA. Arquivo da artista.

MNA, Admirável Mundo Novo, criado para o projeto O Artista Pesquisador 2001, do Museu de Arte Contemporânea de Niterói¹⁰, propunha discutir a capacidade que a arte e a ciência tem de abordar a realidade, enquanto formas igualmente válidas de conhecimento, e o papel do museu, como mediador entre a produção artística e a sociedade. O Artista Pesquisador, concebido por Luiz Guilherme Vergara – quando ainda era diretor da Divisão de Arte Educação e Luiz Camillo Osório da Divisão de Teoria e Pesquisa – inspirado em sua experiência na Universidade de Nova Iorque (NYU)¹¹, era realizado em conjunto com o Departamento de Arte da UFF. Nesta sua segunda edição, graças ao patrocínio do programa de bolsas da Petrobrás de incentivo às Artes Visuais, o projeto assume dimensão nacional, selecionando dez artistas dentre os 384 inscritos. Cabe destacar a excelência desse projeto de L. G. Vergara aproximando arte e comunidade através de programa de atividades educativas,

exemplarmente conduzido, parte fundamental de um equipamento museológico que garante a eficácia do diálogo com seu público, especialmente as crianças.

PARA: MANUEL (MUSEOLOGIA)

PRECISO ~~FAZER~~ ADIAR
 NESTA PAREDE
 A UMA ALTURA DE
 3 m. É POSSÍVEL FURAR
 A PAREDE OU É MELHOR
 FAZER COWNAS PARA
 ADIAR?



$$6,10 \times 5,80 = 35,38 \text{ m}^2$$

$$5,60 \times 1,70 = 9,52 \text{ m}^2$$

$$\frac{35,38 \text{ m}^2}{9,52 \text{ m}^2} = 4,9 \text{ m}^2 \Rightarrow 45 \text{ m}^2$$

PREÇOS: $1,95 \times 0,94 = 1,37 \text{ m}^2$ 33 PAINÉIS PLTETO

OBRIGADA SIMONE

Fig. 15. Esboço da forma definitivo de MNA.

Nesta empreitada, a única dificuldade que eu tive que enfrentar – além do estado lamentável de minha economia doméstica e do tempo inexistente de um professor universitário – foram as restrições em relação à ocupação do prédio do museu impostas por seu criador, nosso grande Oscar Niemeyer. O andar destinado ao projeto Artista Pesquisador é um espaço que acompanha a forma circular do museu, uma espécie de corredor largo, como um anel monumental, revestido por carpete cinza do chão até quase metade da parede duplamente curva que o compõe; adicionalmente, possui diversas colunas ao longo de seu percurso que devem permanecer visíveis.

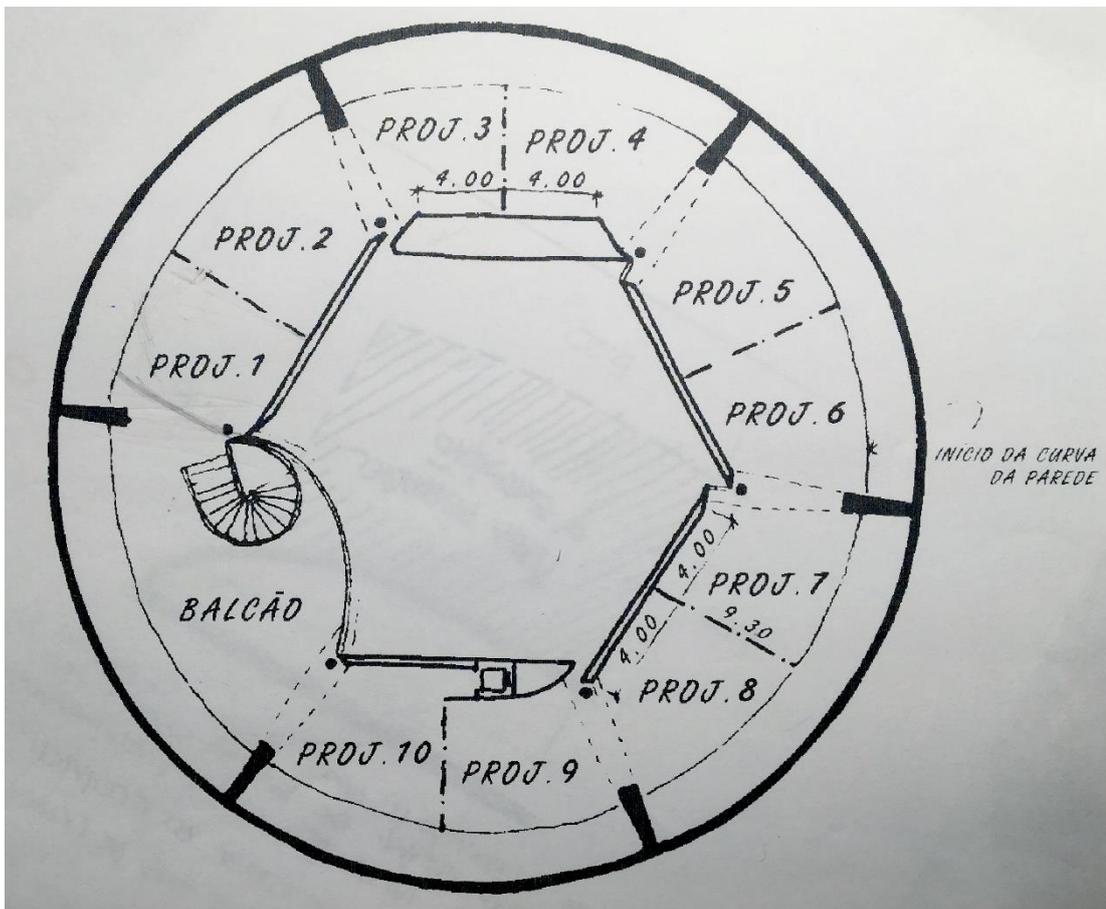


Fig. 16. Planta baixa do piso – MNA corresponde ao Proj. 9; no balcão localizavam-se atividades do programa educativo, voltado aos visitantes

O MAC é um monumento, símbolo de Niterói, e, assim como outros prédios projetados pelo arquiteto para serem museus, tem uma forma tão marcante que se assemelha a uma escultura colossal, remetendo a e, muitas vezes competindo, com aquilo que lhe dá sentido, ironicamente, sendo pouco funcional.

Na época, estava imersa na tarefa de tornar minhas *Lições Americanas* tangíveis e o museu representava um capítulo fundamental naquele enredo. Talvez aquela arquitetura tão especial definitivamente demandasse uma abordagem mais fenomenológica, porém insisti em manter minha conversa focando relações mais abstratas, capazes de manter o observador a uma certa distância, embora imerso no acontecimento.

Construí um ambiente de papelão e madeira, acrílico e espelhos, uma casa dentro da qual um vídeo mostrava fragmentos do trajeto da cidade do Rio de Janeiro ao MAC de Niterói, através de diferentes modos de representação, à medida em que ilustrava os diálogos que conduziam a narrativa. Dentro da casa, os lugares permitiam diferentes experiências: ora privilegiando a audição das lições, ora sua percepção em vídeo. Esse, projetado em tela translúcida, refletia-se tanto no plano de acrílico quanto nos espelhos, embutidos frente e verso em molduras articuladas que, ao serem manipuladas alteravam o espaço, criando novas imagens. Na entrada havia dois cadernos, um continha todas as informações sobre o trabalho, incluindo as entrevistas, e o outras folhas brancas a serem preenchidas. Novas lições foram produzidas pelos visitantes que escreveram muitos comentários, pró e contra arte contemporânea, de todos os matizes.

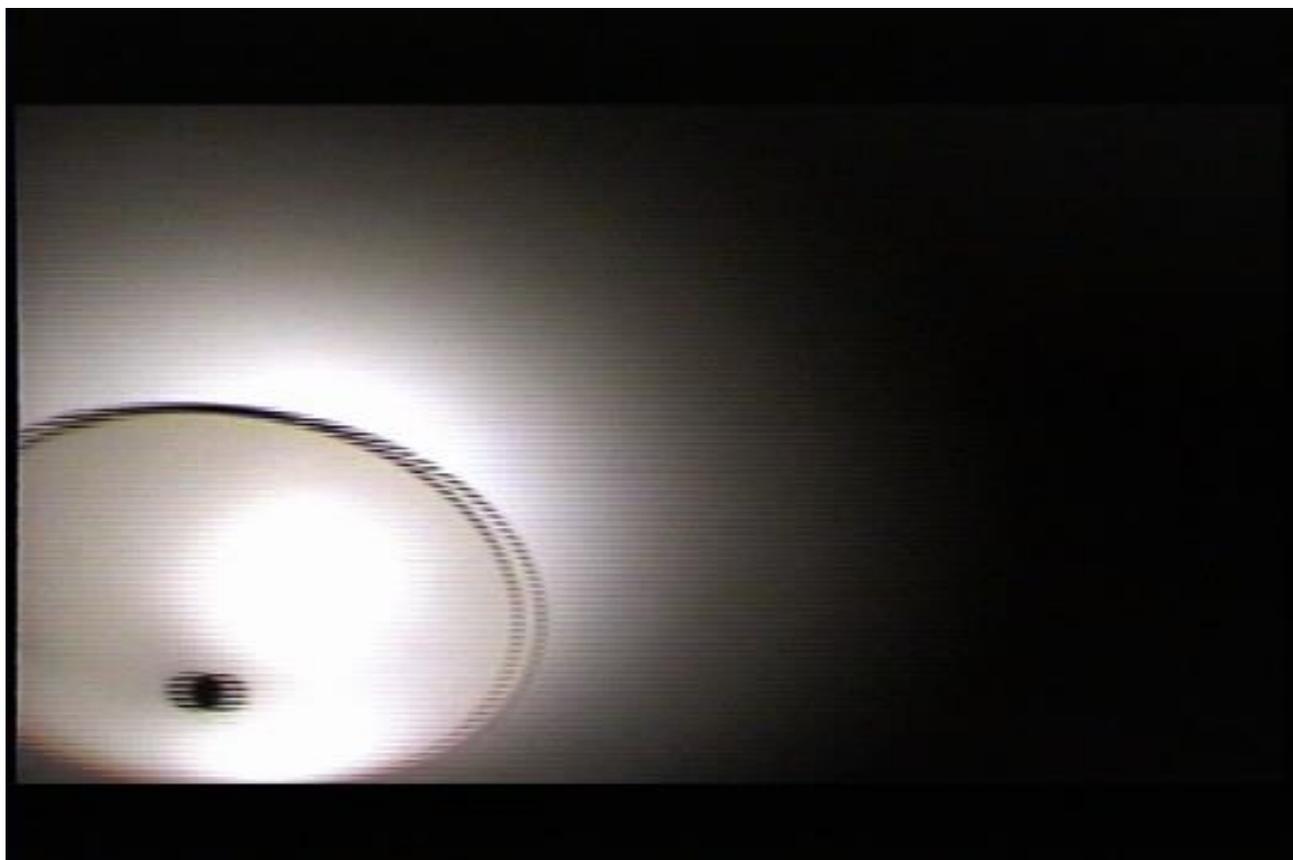


Fig. 17. Frame do vídeo em *MNA*.

A trilha sonora de *MNA* foi composta por entrevistas gravadas de programas da rádio pública de Nova York, WNYE, com cientistas e pesquisadores que discorriam sobre arte, ciência, evolução, revolução industrial, capitalismo avançado, noosfera e outros tópicos que tem a ver com nossa existência e sobrevivência no planeta. Debate-se se a arte viria a traduzir conhecimentos ilustrando os paradoxos da física moderna para o público leigo; sobre o crescente distanciamento entre ambos (público e arte); sobre o papel do pensamento na evolução da raça humana, entendido aqui como um bem imaterial, de uma perspectiva universal; e do papel do ciberespaço em relação ao nosso *modus operandi*. Utilizei duas versões sobrepostas de fragmentos de programas, em inglês e português, cujo fluxo narrativo era interrompido, de tanto em tanto, pelos Titãs cantando:

...meu pai um dia me falou pra que eu nunca mentisse / mas ele se esqueceu de dizer a verdade / eu nunca mais vou dizer o que realmente penso/ eu nunca mais vou dizer o que realmente sinto... 32 dentes...eu não sei fazer música mas eu faço, eu não sei cantar as músicas que faço mas eu canto / ninguém sabe nada... ninguém sabe nada...

Referências

FOUCAULT, Michel. Of other spaces: of utopias and heterotopias. In: LEACH, Neil. *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997; 6ª edição, 2002.

MICHELIN, Simone. O centro do crisol. In: MACIEL, K. e PARENTE. A. *Redes*

Sensoriais, arte, ciência, tecnologia. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2003.

ROSSLER, Otto E. The Gulliver effect. In: DIEBNER, Hans H.; DRUCKREY, Timothy; WEIBEL, Peter. *Sciences of the interface: proceedings of the International Symposium Sciences of the Interface*. ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe, Germany, May 18-21, 2000. Tübingen: Genista, 2001.

Notas

* Simone Michelin é artista e pesquisadora. Lecionou na Escola de Belas Artes/UFRJ entre 1991 e 2015. Expõe regularmente no Brasil e exterior, desde os anos 1980. Em 2012, lançou o livro *Simone Michelin: Luciferas*, pela coleção Arte e Tecnologia, Oi Futuro, Editora Aeroplano; on-line em https://issuu.com/simonemichelin/docs/michelin-luciferinas_08f00c167e72c5x.

¹ Em virtude das características dos trabalhos e do fato de eu ter privilegiado imagens de etapas, esboços e momentos de montagem para ilustrar o texto, recomendo enfaticamente, para sua melhor compreensão, que sejam vistos os vídeos nos links citados no resumo.

² Do grego *synergia*, cooperação. No sentido aqui adotado, significa ação simultânea, em comum.

³ **crono-** vem do grego *khrónos*, ou 'tempo', ocorre em compostos da nomenclatura científica do século XIX em diante. **-topo** vem do grego *tópos*, ou 'lugar', em uns poucos vocábulos da terminologia científica do século XX. [Houaiss]

⁴ Aqui minha inspiração é francamente Situacionista, com uma tendência construtiva, herança de Henry Lefebvre, que também corresponde a certa característica brasileira que se reflete na arte.

⁵ Como o fato de tais agentes serem obrigados a explicarem suas atividades no circuito artístico diante de comissões de inquérito no senado federal; de sofrerem agressões e *bullying*; de terem suas exposições invadidas, canceladas; reputações vilipendiadas; de petições solicitando fechamentos de museus... 2017, Brasil.

⁶ Sobre a série *Lições Americanas: projeto mobile living-room* ver (Michelin, 2003).

⁷ *Emoção Art.ficial 2.0: divergências tecnológicas*, 2004. <http://www.emocaoartficial.org.br/> e <http://www.emocaoartficial.org.br/pt/artistas-e-obras/emocao-2-0/>

⁸ Não me refiro aqui aos curadores, que sempre apoiaram o projeto com muito entusiasmo.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=c2hpx4yOaJc> O vídeo acompanha a montagem da exposição conversa com artistas convidados e organizadores.

¹⁰ A comissão de seleção deste ano foi constituída por Cecília Cotrim, Cláudia Saldanha, Luiz Camillo Osório, Dôra Silveira e Luiz Guilherme Vergara, representando a direção do MAC-Niterói.

¹¹ *Artist as Researcher*, coordenado por David Ecker, New Your University, 1993.

Artigo recebido em outubro de 2017. Aprovado em janeiro de 2018.