

## “Alguém disse que o mundo é um palco”...\*

... canta Elvis Presley na balada *Are you lonesome tonight*, som e legenda (com troca da pessoa que fala) do vídeo *Lonesome*, 2004, de Simone Michelin. Dois outros trabalhos compõem a exposição *Vivi viu o vídeo*, que, segundo a artista, refere-se à: “ver vídeo, expor vídeo, colecionar vídeo”.

Uma longa mesa atravessa a galeria, em cada extremidade um aparelho de tevê, um banco; nas paredes, dois espelhos refletem o ambiente. Trata-se da instalação *Feng Shui - Meireles, Manuel, Machado*, de onde deriva o múltiplo *Feng Shui – Meireles, Manuel*, 2004. O outro trabalho, parte do *work in progress A noiva descendo a escada* (1989-1998), *Mallarmé Man Ray Michelin*, de 1998, é objeto único e opera também jogos de reflexos. Finalmente, na “piscina”, uma mesa de formas sinuosas, dois monitores apresentam *Lonesome* (segundo a artista, mais documentário do que objeto).

“Alguém disse que o mundo é um palco” talvez enuncie, também, a já quase longa história do vídeo em sua inserção nas artes plásticas: a ‘mostração’ como condição da imagem. Sua expansão nesse contexto, solidária às recentes e ininterruptas evoluções tecnológicas no tratamento da imagem e disponibilidades de apresentação, coloca a situação do ‘ver’, uma espécie de montagem dentro da montagem, como dado operatório. Sublinhar esse ato de ver tem sido uma constante no trabalho da artista, há mais de 20 anos atenta pesquisadora em vídeo e outras linguagens técnicas.

Se o cinema feito por artistas introduziu, desde o início do século XX, mudanças nos modos de perceber, pensar e configurar a arte, em especial no que tange à temporalidade, o vídeo introduz, entre outras coisas, não só o tempo real, enquanto elemento demarcador (prestando-se à proximidade performática), como também a variação da escala das imagens e sua disposição no espaço. “O televisor está destinado a ser a escultura do século XX”, afirmava Wolf Vostel, em 1958, por ocasião da *TV-de collage* – interferência pioneira em sinais de televisão, instalada com seis monitores de televisão ao lado de uma tela branca.

De fato, ao projetar um espaço em outro – e não necessariamente em uma moldura, como a tela do cinema –, o vídeo cria um ‘lugar’ em suas dimensões visuais e táteis, e tem inscrito, dos pontos de vista material e conceitual, seu ‘lugar’ no domínio das artes plásticas. Mais nômade do que estável, o vídeo compartilha o espaço caseiro ou a tela cinematográfica e tem ‘inventado’ múltiplos modos de aparição, adaptando-se a arquiteturas e circunstâncias. Sem estar sujeito à sucessão linear, explora a montagem espacializada e sugere um espaço escultórico, em volta do qual se circula. Sem um lugar assignado e com múltiplos pontos de vista pelos quais se pode abordá-lo e construir as significações, os questionamentos e as figuras de ausência, que sempre testemunha, o vídeo, como assinala Françoise Parfait, “desloca-se no espaço real em que é exposto, seja ele público ou privado, desloca-se também de um campo a outro, de um gênero e de um período histórico a

outro, reunindo em permanência as condições de sua história, ou seja, a de todas as imagens”.<sup>1</sup>

Em *Lonesome*, vídeo monocanal, a montagem em telas dentro da tela evoca as experiências, como a de Abel Gance ou as de Paul Sharits, nos anos 60/70, no que foi, posteriormente, denominado *expanded cinema* e incorpora, como elemento poético, as disponibilidades do tratamento digital e as novas modalidades do visionamento.

“Agora o palco está despido”, diz ainda a melancólica *Are you lonesome tonight*. Gravado em 1998, *Lonesome* registra a sessão de fotografias de casamento de um casal coreano no jardim de inverno do World Financial Center, *décor*, como nosso Jardim Botânico, por exemplo, para lembranças de um momento de ‘pose’. Momento no qual, como sugere Barthes, nos transformamos em imagem. Outrora *décor*, o World Financial Center lembra hoje o próprio signo de um aparavorante espetáculo. Segundo Marie-José Mondzain, o 11 de setembro de 2001 foi o maior golpe ao império do visível, servidor de todas as formas modernas da potência conjugada da economia e seus ícones: “o ataque ao império do visível – marca da cultura ocidental – ofereceu à idolatria ocidental um espetáculo: o de sua vulnerabilidade pela via de seus emblemas”.<sup>2</sup> Se a imagem não se reduz ao discurso, mas, dele inseparável, manifesta-o em sua carne sensível, *Lonesome* evoca o visível em crise. Montado seis anos após a gravação, induz a significações inseparáveis desse acontecimento, reveladas apenas no letreiro final. Palavra ativa, permite a análise da imagem em relação ao visível em sua aparição específica na tela e remete ainda aos embates em torno do léxico visual. Memória de um lugar, é uma noiva – não despida por seus celibatários, mas descendo e subindo a escada, em busca de belos ângulos.

A noiva não deixa de se reportar à instalação para parede, realizada em 1989 no Museu de Arte do Rio Grande Sul, onde a artista apresenta pela primeira vez a extensa série *A noiva descendo a escada*, na qual diversos tratamentos têm sido utilizados,<sup>3</sup> como textos, sucessão de nomes, gerada a partir de relações matemáticas, algoritmos, etc. No título da série, condensa-se semanticamente dois dos momentos decisivos de Duchamp: *Nu descendant un escalier*, 1912, e *La mariée mise à nu par ces célibataires, même*..., 1923. Condensações e deslocamentos como as chamas das duas velas vermelhas, em formas que lembram noivos, na abertura de *Lonesome*, que se deslocam, uma para a outra, tal como as referências, citações, apropriações realizadas por Simone Michelin. Opera-se uma espécie de *transdução*: uma energia transforma-se em outra, de natureza diferente, como, em seus trabalhos com sistemas computacionais, suas construções

---

\* Este texto, ainda inédito, foi realizado por ocasião da exposição da artista, *Vivi viu o vídeo*, na Galeria Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, de 18 de junho à 17 de julho, de 2004 e foi objeto de conversa na própria galeria com a autora, a artista e convidados, em 7 de julho.

<sup>1</sup> Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 156

<sup>2</sup> Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.

<sup>3</sup> Cf. Simone Michelin, “Do Mito, Media & Movimento”, *Concinnitas*, ano 4, nº 4, março 2003.

arquitetônicas na produção de situações no contexto da arte ou, ainda, em vídeos, como, por exemplo, *Cacophony scene*<sup>4</sup>.

As tríades, pensadas em 1993, da qual *Feng Shui* faz parte, juntam nomes de artistas que começam, como seu próprio sobrenome, com **M** – entre outros, Monet, Manet, Manzoni, Man Ray, Mapplethorpe, Manuel, Machado, Moholy. Nos trabalhos mais recentes dessa série, finalizada em 2000, as referências mais precisas tornam-se, segundo a artista, puras relações entre nomes. “Esse trabalho é parte de um pensamento que me acompanha desde o final dos anos 80, que é um tipo de diálogo que Alice (Lewis Carroll) trava com Marcel Duchamp (O Pai – talvez Zeus). Essa estória, sincretismo de minha mitologia particular, mostra um processo de iniciação e passagem da menina para a mulher, através do questionamento da autoridade paterna e da afirmação de seu (dela) poder (pessoal) baseado justamente em sua diferença. Esse diálogo estabelece-se pela relação com dois outros solteiros, demonstrando uma estrutura tripartida, que determina um tipo particular de equilíbrio e movimento”.<sup>5</sup>

Vídeo monocanal, *Feng Shui* traz explícitas as referências à História da Arte no Brasil, especialmente no Rio: passamos do flan de (Antonio) **Manuel** para a imagem digital em movimento; do *Desvio para o vermelho* de (Cildo) **Maireles** a um certo desvio para o verde; do *Semáforo*, de (Milton) **Machado**, à versão instalativa feita para a Gentil Carioca. Como objeto colecionável, *Feng Shui* sugere seu ingresso no sistema de arte enquanto ‘objeto de arte’, sujeito, assim, à relativa efemeridade dos meios tecnológicos disponíveis e, aliás, da própria fita. Seu título remete ao equilíbrio e harmonia, passíveis de serem alcançados por meio da correta disposição dos elementos, em especial dos espelhos, como ensina a tal técnica, ou seja, a correta ‘colocação em situação’ dos reflexos, luminosidades, circulação de energias, para evitar ‘turbulências energéticas’ no ambiente.

Segundo Simone Michelin, *Feng Shui* apresenta, assim, uma das problemáticas que informam a exposição: colecionar ‘vídeo’. Espécie de ex-voto ‘antecipatório’, o vídeo-objeto refere-se a diferentes tipos de relações: de um lado, com o invisível, o do mundo natural e o mundo das imagens; de outro, enquanto múltiplo, colecionável, à relação com o circuito galeria – colecionador – museu. O vídeo não mais se situando no regime do ver, próprio à Arte, mas, como assinala Régis Debray,<sup>6</sup> no do visionar, não supõe apenas objetos de naturezas diferentes, mas maneiras diversas de apropriação pelo olhar. A passagem do ‘ver’ a imagem para o ‘visonalizá-la’ tem interferido radicalmente na presença das imagens técnicas, em particular das imagens em movimento, nas coleções e exposições em museus, galerias, etc., não mais reservadas às salas de projeção. Tornaram-se comuns filmes como o *Chien Andalou* ao lado de um Picasso, por exemplo, ou *Anemic Cinema*, de Duchamp, próximo a sua *Torture Morte*, ou, de maneira mais espetacular, as videoinstalações. No que toca ao paradoxo da imagem de reprodução, em série, o vídeo tem-se revelado maleável às mais diversas formas de apresentação.

---

<sup>4</sup> Nesse vídeo, os diálogos de *Cancer* de Glauber Rocha, servem de banda sonora para as imagens da inauguração oficial da Bienal de São Paulo em 2002.

<sup>5</sup> Simone Michelin, reproduzido da correspondência via internet com a autora, em maio 2004.

<sup>6</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

Justamente o que Simone Michelin questiona ao afirmar a situação como esfera de uma intersubjetivação jamais dada *a priori*. A mesma questão está presente no vídeo-objeto *Mallarmé Man Ray Michelin*. Apesar das possibilidades de sua multiplicidade, apresenta-se enquanto objeto único, em que interagem as imagens projetadas no espelho e o reflexo do corpo do espectador: diferentes tempos e lugares em uma relação transitiva com o espaço.

Do “Eva viu a uva” dos cadernos de caligrafia aos vaticínios de Rodchenko sobre os analfabetos do futuro (os que não saberiam ler fotografia), parece confirmarem-se as previsões de Nam June Paik no final dos anos 70: “a videoarte de amanhã é a instalação (...) e será preciso possuir o código de leitura dessa nova arte”. Ou vê-lo em situação, como *Vivi viu o vídeo* nos incita. Até porque, se se elidir o artigo do título, se anuncia a incorporação de um saber, de um instrumento que faz parte de nossas relações tanto com a cultura contemporânea quanto com a organização de sua produção, aproximando e superpondo universos diferentes das práticas visuais.

Voltando à balada: em breve, o “palco” da Gentil Carioca estará outra vez despido, à espera de outra poética. Apesar do privilégio de acompanhar os projetos e de visionar os vídeos, a Vivi aqui, por injunções, ainda não “viu o vídeo”.  
*Dommage!*

Glória Ferreira  
Junho 2004