

Simone Michelin: a espessura do virtual

Introdução

A ação estratégica perversa de Simone Michelin afirma um projeto de construção poética daquilo que surgiu e tem se firmado, ao longo de quase quatro décadas, como tecnologia avançada. Resultado da ciência moderna, as tecnologias óticas – sua passagem da matriz analógica à dimensão digital, a variedade dos inventos, suas possibilidades informacionais ou a vertiginosa precipitação da obsolescência – são apropriadas em seu estado de aparente neutralidade para serem convertidas à condição de mecanismo da crise ou de sinal dela. O *corpus* de Michelin indica a construção de dimensão cartográfica particular da semântica e de um movimento. Poucos artistas no Brasil têm se dedicado tanto à linguística do novo estado tecnológico da sociedade contemporânea. A decidida politização do neutro tecnológico no discurso de Michelin não sofre hesitações nem desvios. É nesse *crux* – o xis dilemático da questão – que um sinal (do pixel ao laser) se reverte em signo e, mais precisamente, em signo espesso para o campo da *poiesis*. O regime ótico como princípio do poético está vinculado à sociedade tecnológica pós-industrial. “Entendo a criação artística como um momento de produção de conhecimento/acontecimento/conteúdo sensível e simbólico que encontra seu sentido na medida em que, de alguma forma, provoca deslocamentos.”¹ Desde o início de suas operações artísticas, seu foco experimental a conduziu à instalação, às projeções de imagem e à arte postal, e depois ao complexo aparato ótico-tecnológico da sociedade contemporânea. Tal como o filósofo Edmund Husserl propôs o retorno fenomenológico à “coisa mesma”, Michelin sempre se lança à apreciação da coisa tecnológica mesma, em suas múltiplas e inesperadas invenções e reinvenções, a perscrutá-la por dentro através de ações produtivas.

A abordagem epistemológica de Michelin reivindica que os meios tecnológicos não podem permanecer como uma caverna de Platão cega por obsolescência antecipada diante do tempo acelerado das comunicações na globalização – comunicabilidade e

¹ MICHELIN, Simone. Para explicar o projeto Michelin. 2011. Arquivos da artista.

liberdade são imbricadas. A produção de Michelin extrai o grau possível de transparência do olhar em meio à opacidade do poder da comunicação contemporânea. A artista evita os truísmos do estado da tecnologia como razão legitimadora da arte para mergulhar em riscos experimentais. Daí produzir obras antiplatônicas que investem em uma espécie de crise da utilidade prática de seus meios, pois ela convoca o olhar cognitivo do espectador. Nesse contexto, a fenomenologia do leque tecnológico de Michelin é mais concentrada no desenvolvimento da percepção crítica do receptor, mais que na contemplação do sublime tecnológico. Ela investe na alfabetização tecnológica para a *poiesis*. Suas tecnologias são contraeufóricas, já que surgem no horizonte para a certificação de silêncios e incertezas. Conformam-se, então, como instrumento de uma episteme cética. O lugar do sujeito para Michelin inscreve-se entre dois abismos da comunicação social. Ele vive entre a falta, a insuficiência e o controle corporativo moderno da informação de Paul Virilio de *A bomba da informação*² e o excesso de Jacques Derrida do *Mal de arquivo*.³ À pergunta original de Virilio – por uma ciência civil ou militar? –, Michelin contrapõe uma ação artístico-civil. Com o risco de, nessa fenda, aniquilar-se a comunicação e obliterar-se o próprio sujeito. Em ação paralela, o trabalho de Michelin apresenta suas analogias com a produção de Rosângela Rennó, que pensou a abundância desmedida de fotografia como forma de obliteração do sujeito.

A instalação *Prato feito* (1986) consistiu na ocupação do restaurante O Aleph, no Rio de Janeiro, como uma instalação, que Michelin tratou como “ambiente imersivo”, com fotografias para designar o lugar do corpo perceptual. O objetivo libertário, diz a artista, era veicular através de várias mídias “pensamentos e atitudes concretizados nas diversas linguagens visuais, mas também a expressão das nossas vontades neste momento e contexto – um livre fluir de emoções”.⁴ Essa *bricolagem* de canais e manifestações do desejo e do pensamento, da ação e da articulação do Outro não se

² VIRILIO, Paul. *The information bomb*. Trad. Chris Turner. Londres: Verso, 2000.

³ DERRIDA, Jacques. *Archive fever; a freudian impression*. Trad. Eric Prenowitz. Chicago: The Chicago University Press, 1994.

⁴ MICHELIN, Simone. Primeira fase de trabalhos. Correspondência por e-mails com o autor em 16 de novembro de 2011.

despreza de seu tempo histórico, pois 1982 é um dos anos da lenta distensão política no esgotamento do regime ditatorial de 1964. Uma arte que se proponha à ruptura da afasia política e a configurar-se como canal de expressão se inscreve no estatuto, conforme o aforismo de Mário Pedrosa, de “exercício experimental da liberdade”. O artista é, portanto, o agente de uma arte que, não obstante saber-se impotente, para mudar as estruturas políticas, é capaz de perceber a transformação possível de nosso modo de pensar o mundo.

12 horas de trabalho pela Constituinte (1987). O lugar de operação de *12 horas* é sempre o espaço público, refletindo a dinâmica urbana do Rio de Janeiro: a estação do metrô da Carioca, o pátio do MAM e a beira da praia. Não se trata de criar objetos-fetichê, mas de instaurar situações dialógicas que propiciam trocas de ideias. Michelin escolhe espaços de sociabilidade precisos para a fricção dos sentidos estabilizados da rua, das instituições e dos processos oficiais da cultura. A arte é o lugar da passagem política anunciada, campo de pressão acelerador da redemocratização do país. Michelin compreende que, à arte, não basta a agenda, mas que o trabalho colaborativo e sua inscrição social são reivindicados como diagrama político da participação democrática.

Inconsciente

Os modernos brasileiros, de Eliseu Visconti a Tarsila do Amaral, viveram a infância e a juventude em um país sem rádio, mas com fotografia – um desafio à sobrevivência imediata da pintura era se transformar em processo de conhecimento visual mais desprezado da representação e vinculado aos fenômenos do olhar. No entanto, alguns daqueles modernos já conviveram com o cinema. Só a segunda leva de modernistas teve rádio na infância. A gênese da obra de Simone Michelin deve levar em conta que a artista, nascida em 1956, compõe a primeira geração de artistas que conviveu com a televisão na infância e vivencia o atual processo de aceleração do desenvolvimento tecnológico. Contemporaneamente à formação de Michelin, Waldemar Cordeiro publicou um artigo em 1971 no qual oferece um depurado programa:

[...] a arte concreta constitui a síntese de todas as tendências da arte moderna que desenvolveram métodos quantitativos da estruturação da imagem, em função dos meios de comunicação proporcionados pelos progressos da indústria mecânica; apresenta um vasto repertório de tratamento da imagem em linguagem da máquina.⁵

Pode-se pensar na hipótese inicial de que, em Michelin, ocorra um inconsciente que se pudesse indicar vagamente como tecnológico, como dimensão empírica moderna do inconsciente político e do inconsciente ótico da imagem de Fredric Jameson de *The political unconscious*. Haveria, pois, uma matriz tão televisiva quanto fotográfica e cinemática. Trata-se de uma disponibilidade para a permanente absorção produtiva pela arte dos avanços tecnológicos, fato que explica o caso exemplar de *Porque sim: fragmentos de multimedia* (1982). Desde o início de sua trajetória, Michelin escolheu trabalhar no campo do espaço social da arte do *homo digitalis* como traço do animal simbólico.

Embora as imagens desses projetos de arte postal fossem na forma de desenho, *Pequenas considerações sociais* e *Devemos ser otimistas* (1978) discutem a condição da mulher na sociedade de consumo. Desde então, os meios tecnológicos de reprodução empregados por Michelin foram a fotografia (analógica, 1975, e digital, 1993/2006), a gravura em metal (interessando-lhe os processos químicos e ácidos, 1977), *photo-etching*, serigrafia (processo fotográfico, 1975), fotocópia (PB e colorida, 1978/1979) e off-set (PB, 1978). Pioneira em experiências com tecnologia avançada, Michelin usou o vídeo analógico e digital admitindo a tomada de imagem sem referente externo, mas como resultado de um código (1993). Em *A noiva descendo a escada* (1998), seu olhar cibernético também recorre ao sistema HTML em busca de uma programação duchampiana de linguagem de hipertexto e hiperímia. Se tomarmos o caso específico do vídeo, sabe-se que, em uma sociedade atordoada pela lavagem cerebral da televisão comercial e do ataque permanente da publicidade e da manipulação política, a videoarte rompe esse cerco ideológico. Mais que isso, no plano das especulações de

⁵ CORDEIRO, Waldemar. Concretismo. In: *Enciclopédia Abril*. n. 38. São Paulo: Editora Abril, 1971. p. 1.046.

Wittgenstein sobre os limites da linguagem, as tecnologias, no momento de sua introdução no mercado, enfrentam a dificuldade de dizer o discurso poético. Se, para Vilém Flusser, “o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável”,⁶ alguns artistas, como Michelin, só se interessam por gravar o ingravável, fotografar o infotografável e filmar o infilmável. É quando os meios eletrônicos têm seu momento de enfrentamento do indizível, o limite metafísico wittgensteiniano. O excesso numérico de morte em *Qualia* é enfrentar o inapreensível na violência contemporânea.

Por vezes, a videoarte pode ser quase-cinema e não-cinema. A videoarte também pode pensar o cinema e seus artifícios técnicos. Na produção de Michelin, mesmo quando uma traquitana tecnológica não parece dotada de potencial expressivo, ela pode comportar-se como fato plástico, estabelecer uma pauta de litígios e o vídeo pensar a pintura. No entanto, o vídeo não concede atualidade à pintura, mas justamente reitera sua inatualidade, isto é, sua não dependência de condições contemporâneas para justificar sua existência. Em momento histórico da década de 1980, viu-se a tirania da pintura sobre os processos conceituais da arte. Interessavam à artista dos multimeios, no entanto, obras como *A música é como a pintura* (c. 1913-1916), de Francis Picabia. Michelin pintou obras como *O umbigo é o centro do mundo* (1987) exatamente para não se tornar pintora, mas para operar a atuação da máquina desejante deleuziana. Simone Michelin ainda pensa a questão do ritornello de Deleuze e Guattari (*Mil Platôs*):

Como podemos pensar a arte neste âmbito do “domínio público” que abrange o corpo e a linguagem, o local e o global, o singular e a multidão na escala do mundo hoje? Estes pares de qualidades ou categorias são alguns exemplos de tensões que poderíamos confrontar como recurso para ilustrar uma angústia, que parece ter somente na arte um último instante ou espaço de existência fora de nós, para que a vejamos e em relação a ela nos organizemos e façamos nossas escolhas. O espaço recortado, estendido, criado, construído ou o evento agenciado pelo artista estaria “entre” dois polos, dois modelos privilegiados de

⁶ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa-preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 31.

conhecer o mundo – a filosofia e a ciência – como uma terceira alternativa ou um *binding medium*.⁷

A tarefa é conduzir as tecnologias à condição de substrato do discurso político. Portanto, a videoarte existe como ato microfísico de poder do artista, não com o objetivo romântico ou utópico de mudar o mundo das grandes corporações da informação, mas de transformar nosso modo de percebê-lo através de um meio técnico que é o mesmo que talvez esteja produzindo a maior opacidade ideológica do mundo moderno: a televisão comercial. A videoarte, enquanto ato microfísico de poder, problematiza relações de poder na comunicação social. Não é tautológico dizer que a pauta da microfísica do poder é a própria linguagem, e que o poder simbólico do vídeo agora convive com o status de território ocupado pela arte. Os projetos de Michelin são construções de situações como espaços heterotópicos – a visão é aqui a partir de Michel Foucault em *De outros espaços* – que existem em condições não hegemônicas na universidade na qual ela trabalha, no mercado, nas coleções e no meio institucional brasileiro. Sua operação não hegemônica se abre para espaços físicos e mentais de alteridade de funcionamento.

A partir de 1998, o emprego do Java Script C, que fora lançado em 1995, permitiu-lhe operar com elementos de sintaxe da linguagem de programação, tais como interação e inteligência, resposta e processamento de imagens em tempo real. Para homenagear Ada Lovelace (1815-1852), colaboradora de Charles Babbage no desenvolvimento das máquinas analíticas (*analytical machines*) e precursora do *general-purpose computer*, Michelin usa o vídeo em tempo real no trabalho *ADA – Anarquitectura do afeto* (2004, Itaú Cultural). Três câmeras estão presas ao corpo de funcionários da galeria, enquanto uma foi fixada à arquitetura. Trata-se de um jogo de alteridades, entre artista, passantes, o público e os funcionários da instituição como um paradigma de produção, distribuição, circulação e apropriação da informação. A vitalidade do circuito implica em afastar-se do modelo da economia bancária de acumulação da informação e no aceite de sua errância em tempo real. No que se refere às tecnologias de comunicação e informação, ela não abdica de recursos como *live image* (1998) “mídias móveis”,

⁷ MICHELIN, Simone. Para explicar o projeto Michelin. 2011. Arquivo da artista.

telepresença em CCTV (*closed circuit TV*), telefonia celular (1998/2005), laser ou o LCD (*liquid crystal display*). No entanto, tantas transmigrações tecnológicas acarretaram consequências linguísticas “então parece que, no tempo do meu trabalho, eu vou saindo da imagem, do objeto, para o espaço 3D, do imóvel para o móvel, do passivo para o ativo, do macro para o micro, do híbrido ao sinérgico”, informa a artista.⁸ Tal como paronímia, em que os nexos se estabelecem entre duas ou mais palavras que possuem significados diversos, porque são parecidas na pronúncia e na escrita, isto é, são parônimos, a produção de Michelin frequentemente relaciona subjetividades, agentes da história e tecnologias, como informações que poderiam ser o *lead* de um jornal no pequeno aparelho de LCD em *Qualia*. São seus parônimos tecnológicos.

A fidelidade de Michelin é aos meios de comunicação social e de informação que constituem a sociedade contemporânea para, a partir deles, estabelecer seus próprios diagramas de apropriação política desses meios. Já na origem, trabalhar com cartões-postais (*Pequenas considerações sociais*, 1978) implicava em cogitar que o movimento da linguagem fosse a própria dinâmica da sociedade. O projeto *Porque sim: fragmentos de multimedia* (MARGS, 1982), por meio de instalação, publicações, projeção de slides, uso da televisão pública e vídeo, além de camisetas customizadas por artistas (que, segundo Michelin, operavam colagem de ideias), apresentava modos de cruzar seu trabalho com o cotidiano urbano. Waldemar Cordeiro proclamara sua mais extrema visão utopista do mundo moderno ao afirmar que “os meios de produção e de comunicação deveriam ser os mesmos para todos, em todos os lugares”. Simone Michelin integra um grupo de artistas experimentais que até certo momento ocupou um lugar relativamente marginal na história da arte por ficar à margem do mercado, como Daniel Santiago, Letícia Parente, Montez Magno, Paulo Bruscky, Regina Vater, Sonia Andrade e Vera Chaves Barcellos. Ademais, poucos são os artistas brasileiros que colaram sua linguagem, desde o início de sua produção, ao desenvolvimento dos meios tecnológicos, como Simone Michelin, Lenora de Barros e Lucas Bambozzi, entre

⁸ Simone Michelin em e-mail ao autor em 31 de outubro de 2010.

outros, sem que a arte fosse subalterna ou decorrência da entrada de novos meios no mercado.

Cumprido reconhecer que a obra de Michelin é pós-Marshall McLuhan, mas contemporânea de Paul Virilio de *A bomba da informação* e de *A estética do apagamento*. Se uma geração de artistas anterior à de Michelin, como Rubens Gerchman e Claudio Tozzi, era mcluhaniana – o meio *era* a mensagem –, à geração de Michelin coube politizar os meios e retirá-los de seu estado de condição suficiente e de finalidade regente para a tarefa estética da passagem da sintaxe para a semântica dos meios. Para ela, cabe retirar o meio de sua assímbolia, demovê-lo de sua inércia discursiva e de sua codificação fechada e, finalmente, opor-se a sua neutralidade política. Se para J.-F. Lyotard ver, escutar e ler não coincidem,⁹ para a economia política do signo em *Vivi viu o vídeo* (2004) de Michelin ver através de meios digitais avançados não coincide com ler criticamente a informação e o mundo. A aliteração do título foi extraída da conhecida lição de alfabetização no Brasil, “Eva viu a uva”, de cartilhas populares. “Eva viu a uva” e “a asa é da ave” são dois exemplos máximos de Paulo Freire em sua crítica das concepções de práticas educativas: “a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores”, escreve na *Pedagogia do oprimido*.¹⁰ Freire propõe que as palavras tenham funções geradoras com força especial em um processo dialético de emancipação.¹¹ A ironia de *Vivi viu o vídeo* propaga signos geradores da consciência para que se “perceba que não percebia”, expressão ainda de Freire, na circulação social da televisão como usina de subalternidade sociopolítica.

O *corpus* de Michelin é tramado pela semantização de territórios da linguagem tecnológica e levanta táticas para sua conversão em linguagem poética. Na fenomenologia justaposta à psicanálise – é no *Seminário II* que Lacan encontra Merleau-Ponty –, o objeto ótico pode ser o ponto cego do olhar. Do vídeo ao LCD,

⁹ LYOTARD, J.-F. *Discours, figures*. Paris: Éditions Klincksieck, 1974. p. 217.

¹⁰ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 30.

¹¹ FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

Michelin aborda a reconfiguração contemporânea da temporalidade. Por exemplo, quase tudo é líquido no processo avançado das tecnologias, por isso e disso decorre o esforço, como o de Michelin, de incidir produtivamente sobre a lógica da liquidez da fugidia sociedade moderna, em uma inevitável referência ao pensamento de Zygmunt Bauman. Michelin sabe, no entanto, que a arte é o que pode retirar o homem comum de seu lugar deambulatório entre tecnologias modernas assignificativas, cujas possibilidades seriam então a de se tornarem fato linguístico saussuriano.

Simone Michelin está entre os artistas que expõem contradições entre as ideias predatórias e ecológicas, os lugares ocupados pelas tecnologias na sociedade, o neocolonialismo e movimentos emancipatórios da sociedade civil ou a complementaridade das relações entre linguagens e o lugar da subjetividade. Pode-se, então, pensar que, ao inconsciente tecnológico, avançando para uma dimensão cibernética, cumpra conceder a espessura do signo, outra questão do mesmo Lyotard. O vídeo é o olho ágil e onipresente do artista que atua no reconhecimento de territórios políticos, do mais global ao mais pessoal e íntimo, do mais líquido e passageiro ao mais estável e arcaico.¹² A luz-laser em *Qualia* não é só estímulo ao olho, sede da sensorialidade da visão, mas atravessa o próprio corpo.

As “fronteiras selvagens”, expressão empregada por Michelin para se referir a determinados trabalhos, que são sempre prospectivos, atuam sobre o lugar muitíssimo instável dos avanços tecnológicos à disposição do cotidiano. Parte, para implodi-la, ainda da oposição binária do estruturalismo. Em *O pensamento selvagem*, Claude Lévi-Strauss discute a relação entre arte e ciência, entre o modelo do *bricoleur* no pensamento dito “primitivo”, selvagem e os padrões lógicos do engenheiro. Um roteiro possível de visitação à obra de Simone Michelin seria acompanhar seu percurso segundo uma cartografia de territórios em mutabilidade, de superação de fronteiras e de conquistas de campos novos de ação. De fato, cada técnica lhe abre um campo de ação, surge como uma demanda de deslocamento do utilitário para o poético em uma bricolagem de mídia. Uma primeira tarefa é tornar visível a existência virtual das

¹² HERKENHOFF, Paulo. *Atlas América*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2008. p. 7.

sensações e da imensidão cósmica do digital. Admita-se aqui a intencionalidade metalinguística: a obra é ampliação do campo da linguagem em fronteiras selvagens, isto é, em espaços fora da história da arte ou só no limiar dela. Uma técnica surge sempre em estado alinguístico, ágrafo e assimbólico. Aquela qualificação da fronteira pode tomar como referências as pinturas de castas do México setecentista (a representação do índio canibal como lugar primeiro ou último, mas sempre fora do espaço “civilizado” constituído pela estrutura colonial representada por dimensões do hibridismo segundo uma escala de status social), a imagem hegeliana da selva como espaço fora da história, a “floresta de signos” na crise da representação¹³ e o não-saber de Georges Bataille.¹⁴ Para Michelin, trata-se do “domínio das traduções”, em que a sociabilidade do sujeito se cruza entre imagem e conhecimento, entre arte, ciência e tecnologia.¹⁵ O não-saber é a ponta do jogo transgressivo de Michelin, já que o conhecimento lógico implica na estabilidade das coisas conhecidas, enquanto a corrida tecnológica apenas problematiza a permanente superação de seus próprios avanços.

A atenção de Simone Michelin aos novos meios tecnológicos não decorre da ansiedade do novo, mas da necessidade de compreender o processo acelerado de invenções que potencializam a cultura contemporânea das imagens. A artista rechaça a ideia de progresso em arte, não por demonizá-lo, mas porque descabida em termos de sua lógica historiográfica.¹⁶ De um modo que auxilia a compreensão da posição de Michelin no contexto histórico da expansão dos meios eletrônicos, Suzi Gablik elucida a questão quando argumenta que a “maioria das pessoas está pronta para aceitar a ideia de que a história da ciência demonstra progresso, mas não está desejosa de aceitar a ideia de mudança na arte. Afirma-se que a ciência continuamente supera suas ideias antigas,

¹³ Aqui uma referência à exposição de JACOBS, Mary Jane et al. *A forest of signs*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1989.

¹⁴ BATAILLE, Georges. Un-knowing and rebellion. *October*, Cambridge, n. 36, primavera de 1986. p. 86-88.

¹⁵ MICHELIN, Simone. Diagrama 1. Domínio das traduções. Arquivo da artista.

¹⁶ Ver LEWIS, Wyndham. *The demon of progress in the arts*. Chicago: Henry Regnery Company, 1955. p. 86-87. Com finalidade retórica, denomina efeitos diabólicos na arte moderna em dissenso com André Malraux. A análise de Lewis é menos crítica e substanciosa que a de Suzi Gablik, conforme nota seguinte.

mas que a validade da grande arte continua permanente”.¹⁷ Tendo em vista essas ponderações, deve-se compreender que Simone Michelin problematiza o progresso tecnológico, pois para ela o recurso aos novos meios digitais não significa progresso da linguagem. Um meio técnico tratado com ineficiência poética demonstra-se inútil, já que muitos inscrevem o velho em novas formas. Aqui, o esforço da artista é substituir o status da novidade técnica sob estado de afasia pela qualificação poética do discurso.

Michelin sabe que o recurso às tecnologias avançadas não garante a pertinência contemporânea da arte, assim como um pintor citacionista que arrime sua obra no passado ao retrabalhar o legado de Manet, Matisse ou Barnett Newman também não se inscreve necessariamente de modo superior na história da pintura. A obra cuida, antes de tudo, de resolver a insuficiência semântica original dos meios e de expandir seu potencial polissêmico. Essa posição de Michelin corresponde à conclusão de Andrei Tarkovsky, para quem um roteiro com qualidades literárias “só tem utilidade como uma forma de convencer da validade do filme aqueles de quem dependem a sua realização. Não que, em si, um roteiro seja uma garantia de qualidade.”¹⁸

A permeabilidade estratégica do discurso de Simone Michelin para os avanços tecnológicos constitui um modo de busca da possível fenomenologia daquilo que, fazendo-se excessivamente visível, tende, no entanto, a reduzir-se à platitude do imediato quando é falho o discurso da arte. Ela pensa a transformação da realidade tecnológica como a ampliação problemática do campo do visível. Seu interesse seria estabelecer uma dinâmica de apropriação poética dessas tecnologias, de seu modo de afetação estética das formas contemporâneas de incorporação da informação e de redes de comunicação. Cada invento do laser ao LCD introduz uma imagem vazia em termos poéticos. O trabalho se poria em permanente estado de alerta e disponibilidade para a expansão dos meios digitais como uma externalidade da linguagem em expansão. A

¹⁷ GABLIK, Suzi. *Progress in art*. Nova Iorque: Rizzoli, 1977. p. 9. No original: “whereas most people readily accept the idea that history of science demonstrates progress, in art they are unwilling to accept the idea of anything but change. Science, it is claimed, continually outgrows its older ideas, but the validity of great art remains permanent.”

¹⁸ TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 151.

dinâmica de Michelin conduz à indagação de se todo invento tecnológico não introduziria a uma espécie de campo cego e de signos vazios. Se uma imagem afeta a outra, como afirma Wölfflin,¹⁹ e isso é um fator mais importante do estilo do que a observação da natureza, para Michelin uma tecnologia afeta outra como processo de informação e define modos de estruturar sua agenda formal e política. Antes que morram os inventos, por obsolescência, a história da imagem enquanto história da aceleração tecnológica deve, portanto, constituir-se em linguagem poética contra aquela afasia original dos signos digitais. O método de Michelin, se a ele aplicássemos algumas observações de Ernst Gombrich em *Arte e ilusão*, seria o processo de “esquema e correção”. Inicialmente, Michelin apropria-se de uma tecnologia como modo de absorção antropofágica da fisicalidade do aparato que permite a enunciação do significante – seria o estágio do *schema* – até que a elaboração da poética, inclusive sua agenda de significados, corrigisse o imediatismo do discurso. É o que Gombrich talvez denominasse elaboração e ajuste.²⁰ Pensar a obra de Michelin demanda, pois, trabalhar o estado de passagem do analógico ao digital, do *schema* à correção, da falha expressiva ao discurso estético. Trata-se de uma poética em permanente devir tecnológico como condição substantiva do signo e de seus conceitos. Contra as determinações da técnica sobre a linguagem,²¹ os possíveis movimentos fenomenológicos e esforços subversivos contra os meios se inscrevem tensos no interior dos códigos do próprio aparato do *homo digitalis*.

Há um corpo cuja dicção poética nas últimas quatro décadas tem sido atravessada pelo desenvolvimento das tecnologias eletrônicas, analógicas ou digitais. A arte de Michelin é um enunciado por “enformação” – termo heideggeriano para definir o processo da arte – tecnológica do corpo. O processo flui em mão dupla em eixo antitético, pois é simultaneamente incorporação e desmaterialização. Surge aí o corpo midiático na obra

¹⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Principles of art history*. Trad. M. D. Hottinger. Londres: G. Bell and Sons, 1932. p. 230.

²⁰ GOMBRICH, Ernst. *Art and illusion, a study in the psychology of pictorial representation*. Londres: Phaidon Press, 1962. p. 73. No original de Gombrich, está “making and matching”.

²¹ Vilém Flusser escreveu que “o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável.” FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 31.

de Michelin. O pintor empresta seu corpo à pintura – Paul Valéry e Maurice Merleau-Ponty.²² Para Michelin, o artista empresta seu corpo aos novos meios eletrônicos. Por isso, o *corps morcellé* da modernidade, questão de Linda Nochlin, encontra um outro modo de operação em sua obra. A escolha de Michelin não é o esartejamento físico do corpo, como fizeram Hans Bellmer, Louise Bourgeois ou Cindy Sherman, mas de partilhá-lo virtualmente em uma fantasmática atravessada por tecnologias. Por vezes, sua produção está mais próxima de um corpo sob exame médico, submetido ao processo de diagnóstico de visualização por aparelhos do que de uma imagem fotográfica do corpo vil e vilificado em Sherman.

Fenomenologia

Cedo Simone Michelin definiu-se pela fenomenologia da luz dos objetos industriais. Os *Registros da Memória*, que marcam sua primeira exposição individual (Espaço N.O, 1979), operam com as tecnologias frágeis de cópias de documentos ao contato com a luz, como o papel carbono e as cópias heliográficas. A precariedade técnica da imagem passageira lida com a imagética do desaparecimento para tratar da efemeridade e dos deslocamentos no tempo, das tensões entre a evanescência da memória possível e a cogente problematização da história. Quando a tecnologia trabalha com a opacidade do desbotado no tempo, Michelin fricciona a impossibilidade de esquecer, marcas subjetivas do trauma do sujeito político-econômico, com as dificuldades de guardar a memória, entre a arte na era de sua reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin, o autor seminal na constituição de um estatuto estético da fotografia no século XX,²³ e a epidemia de arquivos de Derrida. O que se faz com a luz ou o que com ela se apaga foi a base da fenomenologia das tecnologias avançadas dos tubos de raios catódicos (CRT), do laser ou do cristal líquido (LCD). Simone Michelin não está em busca do sublime digital, mas da possibilidade de que a crise do olhar em processo de alfabetização digital seja uma dimensão da vocação estética da luz maquínica das

²² MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

²³ BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of reproducibility. In: JENNINGS, Michel W. (Ed.). *Walter Benjamin: selected writings*. v. 3. Trad. Edmund Jephcott e Harry Zohn. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. p. 101-133.

mídias. Ela assume o desafio, que Benjamin viu nos primórdios da fotografia, de descobrir a névoa que envolve as tecnologias ao tempo de sua invenção.²⁴

Os meios eletrônicos alteram a relação gestáltica empírica do cérebro com a imagem, condicionam a nova alfabetização digital visual e introduzem um novo eixo de temporalidade e espacialidade e de condições de sociabilidade da comunicação. Aqui, o programa de Michelin define a necessidade de objetos metalinguísticos na produção. Nesse processo, ela opera com relações visualmente “paronímicas” entre os próprios meios digitais ou entre suas consequências. No plano da recepção, Michelin, como no caso de *Qualia*, entende que a percepção é ato de inconsciente político, uma ideia lançada por Fredric Jameson.²⁵ Entre suas preocupações, está a fenomenologia das imagens tecnológicas como instanciação crítica do discurso.

Michelin: o inconsciente midiático e o antiespetáculo

Entre 1994 e 2000, Simone Michelin trabalhou seis tríades artísticas com procedimentos diversificados. Essas obras são a prosa do mundo da arte de Michelin. Maurice Merleau-Ponty cogita sobre o modo como os indivíduos são constituídos por seu nome pessoal.²⁶ No entanto, a artista não aparece como Simone, mas é definida pela inicial do sobrenome. Dizer-se Michelin parece indicar atenção profissional, da mesma forma que Monet não é reduzido a Claude, nem Mapplethorpe a Robert. Aparentemente, as tríades conformariam jogos de trava-língua, aliterações e coincidências ocasionais porque são todos nomes iniciados pela letra M. A lógica do letramento em Mira Schendel é o Alleluiah da descoberta do referente sonoro primal da linguagem. Em Michelin, o M é encontro com a história e com a linguagem viva. A história desliza em muitas direções, já não parece unívoca, nem mesmo bipolar. Nos

²⁴ BENJAMIN, Walter. Little history of photography. In: JENNINGS, Michel W. (Ed.). *Walter Benjamin: selected writings*. v. 2. Trad. Edmund Jephcott e Kingsley Shorter. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. p. 507.

²⁵ JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic art*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 26.

títulos triádicos, porque os nomes não estão em ordem alfabética, a artista também não teria posição fixa na ordem do discurso, pois é a primeira (*Michelin, Miller, Mapplethorpe*), a segunda (*O intervalo entre as coisas: Muntadas, Michelin, Moholy*) ou a terceira (*Monet, Manet, Michelin – Acquatinta, variação n.5*). Trata-se, portanto, de um processo de problematização situacionista da história da arte a partir da posição linguística do sujeito, frequentemente transformado em objeto na sociedade do espetáculo.

O trabalho morfossintático de Michelin é uma operação contragramatical com respeito aos signos tecnológicos e, como mencionado, posições linguísticas do sujeito. Não se trata de confinar os signos em categorias gramaticais, mas de percebê-los, a partir da ativação do sujeito linguístico, em sua instabilidade léxica primordial à deriva na selva das tecnologias contemporâneas. Se o espectador se destina a situar-se neste lugar incômodo, Michelin propõe, então, um caminho gentil ao conhecimento do avançado. Na base, está o processo de constituição do acordo público, da qual a arte é cossignatária, sobre os novos signos emergentes da mutação tecnológica da sociedade contemporânea. Em seu horizonte, está Charles Sanders Peirce.

Neste ponto, cabe, portanto, pensar o modo como a produção de Michelin se aproxima de algumas questões da linguística de Peirce, sobretudo o raciocínio da tricotomia. A semiótica do filósofo abordou as bases analíticas do raciocínio tricotômico, que incluíam dimensões psicológicas, fisiológicas, biológicas, físicas e sociológicas. Peirce compreendia o sentido da tricotomia na lógica matemática: o primeiro deve ser totalmente separado de toda concepção ou referência a qualquer outra coisa. Michelin alterna-se entre posição comunicacional de primeiridade, secundidade ou terceridade, que, em última análise, correspondem à busca de um lugar cambiante no desenvolvimento de questões plásticas da arte.

O segundo é o que não pode existir sem o primeiro. É o Outro, Relação, Compulsão, Efeito, Dependência, Independência, Negação, Ocorrência, Realidade e Resultado.²⁷ Nas tríades de Michelin, indica o campo histórico da arte. Para Peirce, o primeiro é o agente; o segundo, paciente; e o terceiro é a ação em que o primeiro marca o segundo. A ironia de dois precedentes às tríades indica a política de gênero na agenda de Michelin. Em suas tríades, os artistas históricos são sempre homens. Frequentemente, Michelin coloca-se como o outro da história diante da geopolítica e das políticas de gênero. *A noiva descendo a escada* (1989) é uma alusão irônica à obra de Marcel Duchamp, enquanto *4 Estações* (1993), definido por Michelin como “Manifesto Identidade”, investiga o lugar da mulher na história da arte e já operava com nomes próprios (sobrenomes). Em suma, sendo por vezes a terceiridade, Michelin enuncia o status do artista atuante como o agenciador da história da arte em seus sentidos para o presente.

Na trajetória de Michelin, com *Porque sim: fragmentos de multimedia*, “começa com o fim da ideia de arte moderna” em sua produção. Na performance *1’22” de glória – Mondrian, Malevich, Michelin* (1994), a tríade pode ser tomada do ponto de vista da constituição do espaço moderno. No entanto, em visada mais próxima à experiência brasileira, Malevich e Mondrian conformam as referências em que se ancoram a invenção neoconcretista e que se infiltram no projeto de Michelin. No *Manifesto neoconcreto*, Ferreira Gullar compreende que a eliminação do objeto na modernidade se aprofunda e encontra impasses produtivos com Mondrian e Malevich: “o objeto que se pulveriza no quadro cubista é o objeto pintado, o objeto representado. Enfim, é a pintura que jaz ali desarticulada, à procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação”, escreve Gullar na *Teoria do não-objeto* (1959). Michelin compreendeu, da experiência do neoconcretismo, que ao artista inventor só cabe operar no campo dos problemas irresolutos legados pela história da arte.²⁸

²⁷ PEIRCE, Charles. A guess at the riddle. In: HOOPER, James (Ed.). *Peirce on signs: writings on semiotic* by Charles Sanders Peirce. Londres: The University of North Carolina Press, 1992. p. 187-202.

²⁸ A propósito, ver: HERKENHOFF, Paulo. Princípio da historicidade da invenção pessoal. In: *Pincelada: pintura e método no Brasil, projeções da década de 1950*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. p. 287.

“Malevich, por ter reconhecido o primado da ‘pura sensibilidade na arte’ [...], [...] já exprimia, dentro da pintura ‘geométrica’, uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira irreprimível” (*Manifesto neoconcreto*). Ainda para Gullar, “Mondrian é quem percebe o sentido mais revolucionário do cubismo e lhe dá continuidade. [...] Com a eliminação do objeto representado, a tela – como presença material – torna-se o novo objeto da pintura. Ao pintor cabe organizá-la mas também dar-lhe uma transcendência que a subtraia à obscuridade do objeto material” (*Teoria do não-objeto*). Se, nesse texto, “a luta contra o objeto continua” com Mondrian, Michelin assume que historicamente, com certos artistas, a performance eliminou por completo a dependência da arte com relação à materialidade de objeto. Por isso, *I’22” de glória – Mondrian, Malevich, Michelin* assume-se, para além de sua perturbadora opacidade, como tempo e errância. Essa fama-glorificada, longe de ser ato narcísico, pensa na transitoriedade da profecia de Andy Warhol de que, no futuro pop, todos teriam quinze minutos de fama, que a ninguém subtrai da obscuridade. O tempo do *glamour* de Warhol foi atropelado pela web, pelo dilúvio diário de e-mails, pela “verdade convencionada” da Wikipedia, pela maciça comunicabilidade do YouTube, pelo “netbehaviour”,²⁹ pela instantaneidade sintética do twitter, pela eficácia política das redes sociais e pelo narcisismo exacerbado pelo Facebook, como será ainda mais atropelado pelo que há de vir. Desde o início, a produção de Simone Michelin, no entanto, sempre buscou formas de mergulhar nesse tsunami cibernético em progresso.

O espírito do Rio

O espírito do Rio (2007) de Michelin é uma ode ao Rio de Janeiro: “A verdade do Rio talvez seja sua espetacularidade, a própria questão da imagem em suas múltiplas dimensões. Tem também uma imprecisão geral – é mais sensação do que certeza”,³⁰

²⁹ O comportamento em rede.

³⁰ Em e-mail ao autor em 12 de junho de 2007. Todas as citações da artista sem fonte foram extraídas de outro e-mail, datado de 19 de dezembro de 2007. Esta seção apresenta resumidamente a argumentação do autor sobre essa obra (*O espírito do Rio*, vídeo digital, NTSC, cor, som, 10’43”) publicada no catálogo: *ATLAS: Américas*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2008. p. 89-95.

esclarece. Contra o império da assimbolia e da mera ideia de comunicação, exige-se produtividade semiótica desses meios. Para Michelin, tudo deve virar matéria poética: tempo do sujeito, uma aflita eficiência utilitária, velocidade comunicacional, luz-cor, maleabilidade plástica e conceitual do vídeo, expansão do signo material da arte, foco e ponto de vista. O lugar do olho videográfico instala-se dentro da caixa preta do vídeo, onde começa o processo de invenção da imagem. Já a pós-produção desdobra o ser no tempo. Por vezes, Michelin aproxima-se do que seria uma teoria da “desmontagem” como desconstrução produtiva movida por uma vontade videológica desestabilizadora das representações do real. A fenomenologia do vídeo propõe-se como encontro intertextual de meios e linguagens, como performance, teatro, televisão, música, carnaval e o próprio vídeo.

Em outra relação entre videoarte e música, *DesConcerto* (2003) subverte os espaços de circulação da cultura por meio de um imprevisível fenômeno polissêmico e polissensorial. *DesConcerto* é um movimento de interação perceptiva mais adequada às novas linguagens *live-image*, de processamento de vídeo em tempo real (por Elaine Thomazzi Freitas). Michelin organiza aí o processo por desorganização do cânone das práticas musicais e por justaposição desconcertante de diferentes tempos e espaços. Interação perceptiva e o xadrez de estímulos embaralham músicas novas, narrativas, deslocamentos e uma topologia dos sons. O *DesConcerto*, onde não há tempo de um programa nem espaço de um recital, que opera dentro ou fora da sala de concerto, desnorteia a posição do “ouvinte” que vê, programa uma polifonia destemperada para explorar um lugar atópico para a música de nosso tempo. *DesConcertado* pela (des)composição de Vania Dantas Leite, o público é integrado em práticas musicais díspares; cada um ocupa o centro de uma experiência única porque individual e não repetível.³¹

Também em *O espírito do Rio*, a construção da plasticidade da imagem recorre a um complexo elenco de ferramentas técnicas. No entanto, a plasticidade dessa obra reside

³¹ Vania Dantas Leite tem importante trabalho em colaboração com artistas plásticos, como Anna Maria Maiolino.

na capacidade de Michelin operar a técnica e adaptar as características do meio a uma correspondência fenomenológica *com* a agenda conceitual. Os quatro episódios de *O espírito do Rio* parecem filmagens precárias, *shots* de *homevideos*, registros de amator e o fora de foco. Ao contrário, as sutilezas de Michelin apoiam-se em erudição dessacralizadora da história do vídeo e do aceleração tecnológico contemporâneo. A linguagem comporta-se como semiótica cognitiva em errância pela trama cultural, simultaneamente atávica e experimental, da metrópole. As panes sonoras e os lapsos visuais nos atos ou entre eles estabelecem sínopes e contrapontos no ritmo “pauleira” de *O espírito do Rio*.

O contradocumentário *O espírito do Rio* estrutura-se na pós-produção em eixo conceitual com foco nas relações entre arte e verdade e na crítica contracultural à sociedade do espetáculo. O olhar é a problemática matriz da verdade contaminada: “uma possível falta de limite entre ficção e realidade, quando afirmo que é um documentário”.³² Ademais, “há um caráter/característica de espetáculo que é contrariado e afirmado ao mesmo tempo. Isto é um espetáculo, mas é um acontecimento verdadeiro”. A aporia envolve noções de verdade. Michelin converge para o postulado de Leonilson: “são tantas as verdades”. Ela desloca a questão da verdade da filosofia ocidental para o tratamento da verdade como irreduzível à realidade do documentário. *O espírito do Rio* desenvolve a consciência sobre o vídeo como produtor de “verdades ficcionais”. A poética possível aqui é tratar o vídeo como pseudodocumentário. O método epistemológico de Michelin inclui a intuição de Bergson (como nos neoconcretos e na revisão de Deleuze)³³ e o não-saber de Bataille.³⁴ *O espírito do Rio* toca histórias transversais da arte brasileira, como o barroco, a fenomenologia dos sentidos (de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar e da obra neoconcreta de Lygia Clark e Hélio Oiticica); a “vontade construtiva” apontada por Oiticica³⁵ e o

³² Em e-mail ao autor em 12 de junho de 2007.

³³ DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Trad. Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam. Nova Iorque: Zone Books, 1991. p. 35.

³⁴ BATAILLE, George. Un-knowing. *October*, Cambridge, primavera de 1986. p. 87.

³⁵ OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: _____. *Nova objetividade brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 1967.

Brasil profundo de Guimarães Rosa, Clementina de Jesus, Oiticica, Caetano Veloso ou Emmanuel Nassar. O neobarroco, afirma Omar Calabrese, opera a diferenciação organizada, policentrismo e ritmo,³⁶ elementos básicos do gosto barroco que atravessam *O espírito do Rio*. A metalinguística digital de Michelin reconfigura o caldeirão cultural carioca: barroco e performatividade, tradição e experimentação, sincretismo e carnaval, articulação das artes, relações entre arte e vida, integração sobre a divisão de classes e tensões entre razão e afetividade.

Qualia

Qualia, no Oi Futuro, articula três espaços que se integram no plano político. Uma zona maior composta por uma videoinstalação que se utiliza da tecnologia 3D (vídeo estereoscópico para ser visto com óculos com lentes vermelho-azul) envolve o visitante artista na imensidão de sua interioridade celular. Em outra ponta, uma estrutura cinética é atravessada por canhões de laser, que lentamente perfuram a superfície de uma esteira rolante. Os dois lugares são integrados pela informação numérica das estatísticas sobre o narcotráfico no Rio de Janeiro de 2002 a 2010 (volume do movimento de capital, homicídios e lavagem de dinheiro) fornecidas por microprocessadores e mostradas em monitores de LCD. A luz leva de um estado de encantamento à ameaça das comunicações.

“Qualia [singular: quale, em latim e português] define as qualidades subjetivas das experiências mentais” e aspectos fenomenais. *Qualia* de Simone Michelin resgata uma história do corpo e de regiões mentais. Sua fenomenologia integra a Gestalt e o próprio conceito de qualia. A obra não implica em uma taxonomia que seguisse uma lógica rígida, mas a emergência conceitual de muitas instâncias do corpo, inclusive um debate filosófico sobre a questão. Nela convivem o corpo cibernético, o corpo espetáculo e o corpo luz, o corpo fenômeno e o corpo proprioceptivo. Simone Michelin recorre à filosofia, à estatística e à ciência para estabelecer uma metáfora com força de atuação

³⁶ CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Trad. Carmem de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 57.

sobre o espectador urbano ao abordar a vida nas metrópoles contemporâneas em convívio com a violência. O líquido polarizador da luz do LCD, eletricamente controlado, está comprimido dentro de celas entre duas lâminas transparentes polarizadoras. Os eixos polarizadores das duas lâminas estão alinhados perpendicularmente entre si. No *corpus* de Michelin, tal descrição técnica do LCD opera como a própria imagem metafórica da compressão social na “cidade partida” de *Qualia* na guerra urbana da exclusão social e ausência do Estado.³⁷

O projeto de Simone Michelin consiste na tomada de “semânticas tecnológicas” e em lançá-las como campo experimental do “pós-humano” em obras como *Qualia*, conceito trabalhado por Jeffrey Deitch no FAE Musée d’Art Contemporain de Lausanne na exposição Post-human em 1992, depois de ter feito a mostra Artificial Nature no ano anterior. Para Deitch, foram estabelecidas novas fronteiras de comportamento interpessoal; a ideia de controle sobre os próprios corpos e as circunstâncias sociais herdadas, os paradigmas sociais e científicos transformadores, a biotecnologia, entre outros fatores, resultariam para Deitch em uma transformação do *self* e em uma alteração do que significaria ser humano. “A convergência de rápidos na biotecnologia e a ciência da computação com o questionamento pela sociedade dos papéis sociais e sexuais tradicionais”, diz ele, “pode estar conduzindo simplesmente para a redefinição da vida humana.”³⁸ Michelin apropria-se de tudo isso para forjar uma espacialidade já eletrônica que se move em uma temporalidade acelerada pelo simultâneo. Participam da mesma unidade linguística formulados como discurso da luz na instalação: o exame médico com o raio laser e o informe estatístico através de monitores de LCD. Nesse caso, mais precisamente as ferramentas tecnológicas utilizadas envolvem o visitante no discurso lumínico enunciado por fato hipotético e potencial, pois ninguém está isento de se tornar vítima da violência social. *Qualia* não é uma simulação do idêntico

³⁷ Alusão ao livro de Zuenir Ventura *Cidade partida* (São Paulo: Companhia das Letras, 1994), no qual discute os abismos entre a cidade formal e as favelas como processo de exclusão no espaço social urbano do Rio de Janeiro.

³⁸ POLITI, Giancarlo; KONTOVA, Helena. Jeffrey Deitch’s brave new art. *Flash Art*, n. 167, 1992. No original: “The convergence of rapid advances in biotechnology and computer science with society’s questioning of traditional social and sexual roles may be leading to nothing less than a redefinition of human life.”

ampliado, mas uma hipótese experimental de uma fantasia científica estragada por um pesadelo social. A instalação situa o espectador em um diagrama de sistemas semânticos sociobiológicos,³⁹ posto que as estatísticas de homicídio afetam a expectativa de vida entre os jovens das zonas mais violentas do Brasil. Em uma instância mais remota, *Qualia* é da mesma espécie do *Autorretrato probabilístico* (1967) de Waldemar Cordeiro, pois são corpos definidos pelas chances como uma bala perdida. A ativação de *Qualia* implica, portanto, no contato com o real social: a hipótese da violência, o acaso e as probabilidades nela implícitas. A promessa de imortalidade pela ciência moderna e o aceno de um corpo eterno da medicina são, então, despertados daquela fantasia e contraditados pelo real incontrastável.

A instalação *Qualia* aborda o estado fenomenológico do medo e da dependência que afloram no tecido social cotidiano. Os qualia, segundo a artista, apontam para “grandes problemas” – que, na filosofia, seriam “uma categoria de problemas para os quais ainda não se tem solução –, nesse caso de duas ordens: uma interior, subjetiva, da ordem da experiência pessoal; outra exterior, concreta, da ordem da experiência coletiva, do comportamento social.”⁴⁰ Para ela, não parece haver, em um futuro próximo, uma via de consenso, o que torna este um dos temas mais frutíferos da filosofia da mente. Alguns filósofos negam o fenômeno qualia, como ocorre com a desconfiança de Daniel Dennett. Para ele, o fenômeno assenta-se em propriedades intrínsecas de experiências que são também inefáveis, não físicas e “dadas” ao sujeito sem a possibilidade de erro, isto é, são “incorrigíveis”.⁴¹ Os qualia apresentam propriedades sensitivas subjetivas que acompanham a percepção, constituindo o “grande problema” da consciência, “o mistério maior da filosofia, da neurociência, da psicologia: o que é? Como provar sua existência? Inefável, impalpável, não quantificável e, no entanto, real”, indaga Michelin. Seu propósito contradiz o projeto político da medicina que, segundo Michel Foucault, na modernidade “não deve mais ser apenas o corpus de técnicas de cura e do

³⁹ Semantic Systems Biology (SSB), que usa descrições semânticas do conhecimento sobre sistemas biológicos para facilitar a análise integrada de dados. Ver: <<http://dl.acm.org/citation.cfm?id=1988756>>.

⁴⁰ MICHELIN, Simone. *Qualia*. 2010. Manuscrito no arquivo da artista.

⁴¹ TYE, Michael. *Qualia*. In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2009. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/qualia/>>. Acesso em: 1º mai. 2011.

saber que elas requerem; envolverá, também, um conhecimento do *homem saudável*, isto é, ao mesmo tempo uma experiência do *homem não doente* e uma definição do *homem modelo*".⁴² Michelin anuncia, portanto, a falência do saber médico diante da biologia social. Seu modelo, distinto do de Lygia Clark, não é o da arte que cura, mas que avisa sobre a morte entre pulsões de vida.

O filósofo Michael Tye analisa os estados mentais que caberiam no conceito de qualia. Ele resume as posições de Thomas Nagel, Christopher Peacocke e N. Block como focadas em experiências do olhar que indicam a ocorrência de diversos qualia visuais.⁴³ Tye enumera os aspectos intrínsecos da própria experiência visual como a acessibilidade à introspecção, a possibilidade de variar sem qualquer variação nos conteúdos representacionais da experiência, o estatuto de contrapartidas mentais a dadas propriedades visuais dos objetos e seu papel de único determinante do caráter fenomenal das experiências. O espaço obscuro de *Qualia* de Michelin projeta sentidos. O filósofo Michael Tye discute aspectos como a "hipótese da habilidade", "argumento de conhecimento" (do qual se aproxima a lógica de Michelin) ou "comportamento de absenteísmo" como fendas de explicação dos qualia. Para ele, os qualia têm conteúdos representacionais das propriedades de certas experiências. Tudo participa daquilo que é subjetivamente irreduzível. Para o próprio Tye – como sempre havia sido para Michelin –, as experiências perceptuais implicam em operações específicas dos sentidos, sensações do corpo e reações afetivas e estados psíquicos. Experiências e sentimentos são irreduzivelmente subjetivos. Ele admite, como Galen Strawson, que outras sensações, como aquela lembrança repentina que ocorre à mente, também sejam qualia. No artigo "What is it like to be a bat?", Nagel afirma que a consciência é o que torna o problema mente/corpo uma questão realmente intratável.⁴⁴ É possível, portanto, aproximar o fenômeno visual do morcego tomado pelo filósofo com a obra de

⁴² FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 39.

⁴³ TYE, Michael. Qualia. In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2009. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/qualia/>>. Acesso em: 1º mai. 2011.

⁴⁴ NAGEL, Thomas. What is it like to be a bat? *The Philosophical Review*, v. 83, n. 4, 1974. p. 435. No original: "consciousness is what makes the mind-body problem really intractable."

Michelin. O conjunto de circunstâncias visuais de *Qualia* problematiza, por estranhamento, a experiência fenomenológica do olhar. A imagem do morcego e sua visão na escuridão nos remetem tanto à caverna de Platão quanto à instalação de Michelin, em que a experiência epistemológica se dá pelos estímulos da ideia de “quale”. A obscuridade em *Qualia* justapõe o instinto do morcego de Nagel ao do visitante da obra de Michelin.

Os pequenos círculos de luz-cor de *Qualia* de Michelin são próximos do exemplo das leis da Gestalt com respeito à percepção das manchas na imagem de um dalmata: o olhar deambula na compreensão da irresolúvel ambivalência entre a representação do cachorro e as manchas “abstratas” de tinta que a conformam. O dalmata de Michelin é nossa própria conformação anatômica em vista hipermicroscópica, pois os círculos de luz de *Qualia* são experiência cromática e diagrama de nosso próprio organismo. Nessa instalação, o lúdico do mergulho na interioridade anatômica hipotética é justaposto à luz que tatua a pele sintética humana com fochos de raios laser. Inteiramente discretos, alguns pequenos informativos estatísticos em telas de LCD repassam na penumbra a terrível estatística da violência urbana e acordam o corpo para o real e para o alerta sensorial da propriocepção.

A propriocepção, o sexto sentido, atua no reconhecimento e localização do corpo no espaço, descrito no final do século XIX pelo fisiologista Charles Bell.⁴⁵ É uma visão interna, por vezes não quantificável, mas capaz de operar com a posição e a orientação do corpo. Aflição e abjeção deslancham a propriocepção, como na cena da navalha no olho do filme *Un chien andalou* (1929), de Buñuel. O medo, metáfora das situações sociais heterotópicas, está na obra dos brasileiros Cildo Meireles, Ivens Machado, Raul Mourão, em *Qualia* de Michelin. Para Virilio, a relação entre arte e ciência traz uma espécie de dança da morte.⁴⁶ *Introdução a uma nova crítica* (1969), de Meireles, é uma cadeira com pregos sob uma tenda coberta por um véu preto. Ele propõe, em suas próprias palavras, “o exercício de uma crítica que ocorresse de tal modo que a natureza

⁴⁵ BAGOT, Jean-Didier; EHM, Christine. Proprioception. In: *L'ABCdaire des cinq sens*. Paris: Flammarion, 1998. p. 95.

⁴⁶ VIRILIO, Paul. *Fear and art*. Trad. Julie Rose. Londres: Continuum, 2003.

de seu processo e a do material nele empregado coincidissem com a natureza e o material do objeto sobre o qual a crítica incidisse”. No período da ditadura de 1964, o insidioso *Mapa mudo* (1979) de Machado forma a carta do Brasil em cimento forrado de cacos de vidro ponteados. Uma questão física introduzida pela produção desta ordem, na qual se inclui a obra de Michelin, é a sinapse.

As ditas sinapses nervosas constituem o ponto extremo dos neurônios. Referem-se ao sistema de transmissão dos impulsos nervosos de um neurônio ao outro. Os pontos das extremidades dos neurônios se encontram e o estímulo se transfere de um neurônio ao seguinte pelos neurotransmissores (mediadores químicos). Ocorre, então, o “contato” dos prolongamentos nervosos transmissores (axônios) com os prolongamentos nervosos receptores dos estímulos nervosos (dendritos), mas sem real contato físico entre eles. Daí se falar de um espaço *entre*, a fenda sináptica que, no caso de *Qualia*, é aberta pelo medo. O olhar, que inspeciona os cacos na escultura de Ivens Machado ou lê as estatísticas de Michelin, agencia o circuito da transmissão sináptica e a correlata reação defensiva. A visão, no entanto, não substitui o sistema proprioceptivo, mas aguça-o. Susanne Langer, a teórica fundamental para a base teórica do neoconcretismo, esclarece que o desenvolvimento da linguagem de signos ocorre em paralelo com “o desenvolvimento físico, dos órgãos do sentido e da estrutura nervosa da sinapse. Consiste na transmissão de mensagens sensoriais aos músculos das glândulas – aos órgãos do comer, do acasalamento, da fuga e da defesa – e, obviamente, funciona no interesse dos requisitos biológicos elementares: autoconservação, crescimento, procriação, preservação das espécies”.⁴⁷ O corpo plurissensorial, já pós-humano, requisitado por *Qualia* ainda remete àquele mesmo abordado por Langer, Merleau-Ponty e o *Manifesto neoconcreto* quando tratam da intercomunicação entre as artes e da complexidade do trânsito dos sentidos no aparato da percepção. O projeto de Michelin é traçar o trânsito do sensível entre as tecnologias digitais e as reações mentais e sensoriais.

⁴⁷ LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. p. 41.

“A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue”, proclama Oswald de Andrade no *Manifesto antropófago* (1928), em fala pioneira da relação entre tecnologia e anatomia, o corpo-máquina, que é agora a questão central de *Qualia* de Michelin. A analogia de Oswald avança ao afirmar que, quando o homem “identifica o seu habitat, conhece a circulação e a composição do seu sangue, cria a máquina e através das mais terríveis experiências se industrializa e se socializa, é que vai se internacionalizar e penetrar nas primeiras lages da história”.⁴⁸ Talvez por isso, *Qualia* deva ser classificado na ordem dos lugares fágicos, que devoram o sujeito.⁴⁹ A produção de Michelin, sob essa dimensão apontada por Oswald, move-se por uma voracidade perversa porque se fricciona com o maquinismo tecnológico. Seus trabalhos, como *1’22” de glória – Mondrian, Malevich, Michelin e Qualia*, são hipóteses microfísicas de poder em que seu imaginário pensa uma biopolítica das tecnologias, que eram territórios virgens no plano do simbólico. *Qualia*, no entanto, é lugar do ambivalente. A arte como exame laboratorial trata da formação do sujeito a partir da presença participativa de seu corpo. O corpo sem órgãos antedipiano de *Qualia* só é perceptível pelas marcas na pele sintética e na luz do laser.⁵⁰ Na economia simbólica de Michelin, é o corpo clínico do espectador em movimento que articula as partes da instalação e lhe dá a conexão totalizante. Esse corpo em *Qualia* opera a paródia da própria clínica, agora sobre o crivo crítico de Foucault. Abandonado – anônimo e violentado socialmente pelo Estado e pelo crime –, este é também o corpo juridicamente invisível – o *homo sacer* urbano – de Giorgio Agamben. Nesse quadro, a única promessa de *Qualia* é a impossibilidade da saúde social.

Para Simone Michelin, a navegação atualizada entre tecnologias avançadas é a conquista de novos espaços e campos da fala para os devaneios e discursos poéticos.

⁴⁸ Oswald Andrade, em manuscrito de uma página, sem título e sem data, do arquivo do autor. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Curadores). *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 49.

⁴⁹ Termo cunhado por Zygmunt Bauman a partir da antropofagia de *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss. BAUMAN, Zygmunt. *Liquid modernity*. Londres: Polity, 2006. p. 98.

⁵⁰ Remete-se o leitor a DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L’anti’Oedipe: capitalismo et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

Nela, haveria, como propõe a fenomenologia de Gaston Bachelard, uma vontade material, que, em seu caso, é tecnológico-digital. Ela está entre aqueles para os quais as tecnologias de comunicação não se comportam na obra de arte como um espelho neutro em que artista, espectador ou o coletivo podem produzir um mero reflexo automático de si. Michelin vê aí uma hipótese processual de subjetivação. No entanto, muito da videoarte toma “o espectador como um ego” – paráfrase de Merleau-Ponty.⁵¹ O *corpus* de Michelin mapeia o corpo, como nos exemplos de *12 horas de trabalho pela Constituinte*, *O espírito do Rio* e *Qualia*. O lúdico de *O espírito do Rio* é a construção crítica do delírio mesmo, não seu mero diagnóstico psiquiátrico. Sua obra evita a ideia do espelho psicanalítico – e ainda a voz do analista – na ordem social que pode inverter a consciência crítica em narcisismo. A obra de Michelin, como as imagens cinemáticas de Ana Maria Maiolino, Sonia Andrade, Leticia Parente e Lenora de Barros, propõe-se como campo de ação em territórios existenciais que atravessam o corpo. Por vezes, a obra reflete sobre aquilo que o sujeito foi e é hoje.

⁵¹ O filósofo escreveu “o observador como um ego”. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Cosmologia del siglo XX*. Trad. Jacinto Luis Guerreño. Madri: Gredos, 1971. p. 168.