

A ARTE EM SUA PERSPECTIVA RADICAL

A obra de Simone Michelin se insere em novo campo de práticas significantes que alguns chamam de *poéticas tecnológicas* e que abrange todas as experiências de interseção entre arte, ciência e tecnologia. Nos últimos anos temos visto multiplicarem-se em todo o mundo festivais, encontros, mostras e centros culturais dedicados exclusivamente a experiências que se dão nesse ponto de interseção. De fato, cada vez mais, os artistas lançam mão do computador para construir suas imagens, suas músicas, seus textos, seus ambientes; o vídeo é agora presença quase inevitável em qualquer instalação; a incorporação interativa das respostas do público transformou-se em norma para qualquer proposta artística que se pretenda atualizada e em sintonia com o estágio atual da cultura. As poéticas tecnológicas foram perdendo o caráter marginal e quase *underground* que tinham num primeiro momento, para rapidamente se converter nas *novas* formas hegemônicas da produção artística.

A postura de Michelin, porém, difere muito significativamente da assumida por boa parte dos artistas no que se refere à apropriação das novas tecnologias. Ao contrário destes últimos, Michelin parece rejeitar com a devida ênfase os discursos apologéticos da tecnologia, discursos esses de glorificação das benesses do progresso científico, de promoção do consumismo, quando não de *marketing* direto de produtos industriais, que costumam tomar corpo em boa parte dos eventos internacionais dedicados às relações entre arte, ciência e tecnologia. Sua obra vai em direção diferente, que se pode caracterizar como crítica, problematizadora e divergente. Num país como o Brasil, deslocado geograficamente em relação aos produtores de tecnologia e em que o acesso aos bens tecnológicos é ainda seletivo e discriminatório, o enfrentamento sério das novas tecnologias deve necessariamente refletir esse deslocamento e essa diferença, e é isso o que marca a produção de Michelin. Trata-se de obra de ironia corrosiva e vontade desconstrutiva com relação aos mecanismos de poder e controle da sociedade tecnológica. Nesse sentido, lembra o trabalho de nosso grande artista da arte computacional, Waldemar Cordeiro, que jamais deixou de incluir o comentário social.

Vejam os casos de *Lilliput* (2005), concebida originalmente para uma exposição de arte e tecnologia que inaugurava o espaço Centro Cultural Telemar, atual Oi Futuro, no Rio de Janeiro. Sendo o patrocinador uma companhia telefônica, a artista decidiu jogar com isso e utilizar a tecnologia do celular. Imaginou uma espécie de “praça pública” (alusão ao fato de os celulares estarem se configurando como a nova praça pública do mundo telemático) em que o público poderia circular livremente e colocou em diversos pontos desse cenário alguns painéis muito grandes, sobre os quais colou fotos extremamente ampliadas. A ampliação granulou muito profundamente as imagens, dando-lhes o aspecto de quadro impressionista ou pontilhista, embora tenha comprometido a legibilidade das imagens: era impossível saber o que estava retratado nelas. Nas partes em que estariam os rostos dos supostos sujeitos retratados, a artista fez um recorte, de modo a permitir encaixar as cabeças dos próprios visitantes. Monitores espalhados pela instalação, utilizando celulares, tiravam fotos dos visitantes que posavam com a cabeça encaixada nos recortes (e também incentivavam o público a fazer isso com seus próprios celulares). Essas fotos eram depois transferidas para um computador, processadas pelo sistema transformando-se em panoramas virtuais armazenados em um banco de dados, esperando para serem instalados em dispositivos móveis. Todo o material ficava disponível *on line* e o *website* era uma extensão do trabalho no ciberespaço, o que constituía mais um domínio público. No espaço da instalação, em todas as quatro versões do trabalho até agora realizadas, sempre havia cartazes explicando que aquele território era domínio público e que quem entrava no jogo concordava em ter sua imagem nesse regime de disponibilidade. A surpresa ficava para a hora de olhar as fotos. Devido à baixa resolução da imagem do celular e também ao visor reduzido da câmera, a imagem era comprimida e então perdia a granulação, deixando ver as figuras que estavam ali representadas. O visitante então se dava conta de que seu rosto estava substituindo o rosto de um mendigo, por exemplo, numa fila para pegar comida. Então, o que aparentemente era um jogo lúdico com as figuras multicoloridas se transforma de repente em trágica revelação: o drama dos *homeless* do Rio de Janeiro. E, pior, o visitante estava ali também implicado, pois aparecia como mendigo em meio a centenas deles.

Não é gratuita a referência a Lilliput, a cidade dos homens pequeninos (como as figuras que aparecem nos pequenos visores das câmeras de celulares) do famoso romance de Jonathan Swift. Tanto a Inglaterra da aurora do iluminismo, como o Brasil do apogeu do capitalismo ciberespacial, ambos têm seus perdedores, aqueles que não foram inseridos, os que ficaram fora da corrida, os pequeninos. Em *Lilliput*, Michelin faz uma interseção das diferenças sociais. A realidade dos sem-tudo está lá fora do museu, mas eu também estou “lá” em forma de imagem, assim como “eles” estão no museu, também em forma de imagem. Pode ser incômodo num primeiro momento, mas também é meio de fazer “turismo seguro”, categoria cada vez aplicada ao Rio de Janeiro: vou visitar o mundo dos desapropriados de tudo, mas o faço via realidade virtual, enviando para lá apenas minha imagem, meu avatar. *Lilliput* realiza um jogo complexo em que se entrecruzam o público e o privado, o eu e o outro, a identidade e a sociabilidade, o dentro e o fora. Basicamente, coloca-nos um problema de pertencimento. De que lado estou? Qual é o meu grupo? Sou aqui uma visita? Estou de passagem por este ambiente? Na pior das hipóteses, onde me abrigo, quem me abriga? Onde me escondo?

Essa interpenetração do dentro e do fora, do público e do privado encontramos também em outra obra de Michelin imediatamente anterior a *Lilliput*, chamada *ADA: Anarquitetura do Afeto* (2004). Projetada igualmente para um evento bienal de arte e tecnologia em São Paulo, a instalação consiste, falando de forma simplificada, num grande monitor de vídeo incrustado numa das paredes do edifício que abrigava o evento, mas com a tela voltada para fora, para a rua. Portanto, embora fizesse parte da exposição, a obra não estava dentro de seu espaço, mas fora, e se dirigia aos transeuntes da rua, não aos visitantes da exposição. O que ela mostrava, entretanto, estava no espaço da exposição ou no interior do edifício, graças a inúmeras câmeras de vigilância distribuídas em pontos diferentes do espaço. Ou seja, *ADA* colocava o interior da exposição e do prédio em que acontecia à disposição do olhar de qualquer passante da rua. É como se o prédio pudesse ficar transparente, e seu interior, inteiramente visível. Na verdade, com esse trabalho, Michelin inverte a lógica da vigilância. Normalmente, nós, cidadãos comuns, estamos permanentemente expostos às câmeras de vigilância (elas são onipresentes) nos mais diversos tipos de instituições, mas quem vê essas imagens são apenas alguns operadores que ficam na sala de controle do prédio. Em *ADA* a situação é invertida: nela, as próprias entranhas da instituição (no caso, um centro cultural vinculado a um banco) são expostas ao olhar público, o olhar do cidadão comum.

Essa não foi obra de fácil realização, pois envolvia problemas de controle e segurança interna, revelação de departamentos internos, exposição de setores que nunca são abertos à visitação pública. É como se fosse possível desconstruir o mecanismo da vigilância, através de sua inversão: agora todos vigiam todos. Naturalmente, foi muito incômodo para a instituição tornar pública, por exemplo, a sala da direção, onde normalmente questões sigilosas são discutidas e decisões importantes são tomadas. Essa possibilidade tendo sido negada, a artista deslocou a câmera da sala da direção para o cone da Avenida Paulista, de modo que a direção da instituição passou a ser não quem era observada, mas quem observava a rua, em frente ao cone. A empresa que prestava serviços de vigilância ao centro cultural se recusou participar da obra (a ideia era que os guardas usassem pequenas câmeras de vigilância acopladas a seus paletós, para que o público pudesse ver o que eles estavam vendo). Essa recusa forçou a artista a utilizar um manequim de tamanho natural e vestido de guarda, exatamente como os guardas reais e colocado no lugar em que eles ficavam. O manequim, naturalmente, usava câmera de vigilância. A ideia, segundo depoimentos da própria artista, era transformar os circuitos internos de vídeo em circuitos externos e examinar como o espaço público pode ser um espaço de negociações, naturalmente mediadas por códigos, entre desejo, necessidade e acaso.

A cidade poderia ser entendida como o lado de fora, o lado público de nosso corpo? O nosso corpo seria o lado privado, a interiorização da cidade? O vídeo, enquanto mediação, poderia servir de interface entre o corpo e a cidade, entre o público e o privado, entre o dentro e o fora, fazendo acontecerem as simbioses que de outra forma seriam difíceis de perceber? Em lugar de tentar discernir onde se encontram especificamente a situação pública e a privada e operar a partir dessa separação, o vídeo de Simone Michelin *Araponga* (2001) optou por experiências mais ambíguas, pelos estados intermediários e de contaminação entre os espaços de dentro e de fora. Realizado originalmente para apresentação em situação de concerto (há

mais duas outras versões autônomas), para acompanhar a peça musical de Rodolfo Caesar *Ranap-Gaô*, baseada remotamente no canto da araponga, o vídeo de Michelin contrapõe a imagem prototípica do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor, com as imagens anônimas de seus habitantes despersonalizados. O Cristo no Corcovado e o canto das arapongas no Alto da Tijuca são ícones de uma cidade que escondem uma realidade invisível e violenta, nos corredores da morte do Rio de Janeiro. *Araponga* sintetiza os embates que se dão diretamente no espaço globalizado da cidade, em que predominam, de um lado, as ideias de turismo, controle e vigilância, e, de outro, as ideias de autoexposição, transgressão e morte. Nesse vídeo, Michelin apresenta visões subjetivas do que significa viver no espaço público e despersonalizar-se nele, sem perder, todavia, os traços que identificam cada um como único. A terceira versão desse vídeo (com trilha sonora da própria realizadora) mostra o “araponga” como o “dedo duro”, o alcaguete que faz suas denúncias à polícia via telefone.

Na mesma linha de *Araponga* está outro vídeo de Michelin chamado *O Espírito do Rio* (2007, reedição). A cidade do Rio de Janeiro é representada nele em função de algumas performances artísticas, festas públicas e manifestações de rua, compartilhadas por todos. Há nesse vídeo um misto de êxtase e terror, realismo e surrealismo, espetáculo e desconstrução, verdade e artifício, embriaguez e crítica. A captação e a edição interferem nas imagens documentais, granulam, distorcem, desfocam, colocam as imagens no limite da visibilidade. Os corpos e a cidade são vistos aqui como a dobra um do outro, campos de reversibilidade e de cruzamento, inscrições recíprocas do dentro e do fora.

Lições Americanas é projeto que se estende de 1999 a 2002, abrangendo várias instalações e vídeos *single channel*. O título refere-se ao livro póstumo de Ítalo Calvino, que tenta prever as tendências do mundo no século XXI, e constitui uma espécie de balanço interior da experiência da artista como estrangeira, seja fora do Brasil ou dentro. Ou seja: como é possível olhar o mundo como alguém que é de fora, alguém que está de passagem e assiste a tudo com um misto de fascinação e terror? Néstor Canclini, em vários de seus textos, propõe que utilizemos a palavra *estrangeiro* num sentido mais amplo, talvez até mesmo num sentido metafórico, como forma de tratar as relações de estranhamento, discriminação e amedrontamento entre os sujeitos sociais, seja fora ou dentro de uma determinada região geográfica. Propõe também que chamemos de operações de *tradução* todas as tentativas de aproximação, conciliação e entendimento entre os estranhos ou estrangeiros.

No vídeo *Lições Americanas HO HO HO* (2002), por exemplo, as megalojas de brinquedos durante o período natalino em Nova York se transformam numa espécie de circo dos horrores: são animais de pelúcia, duendes, papais-noéis, carrinhos e bonecos robóticos amontoados em espaços hiperlotados, através dos quais a câmera de Michelin passeia em *travelings* alucinantes e primeiros planos obscenos, procurando tirar partido da bizarria e de todo *nonsense* daquele universo. A mistura caótica de coisas as mais diferentes dá um ar de cena surrealista ao lugar, e a trilha sonora um tanto macabra, composta por Rodolfo Caesar, ajuda a aprofundar o clima de estranhamento. Ali é o lugar do consumo desvairado, da alucinação pré-natalina, onde todos se abarrotam de coisas feias, caras e inúteis. Podemos imaginar a estupefação de um marciano se chegasse à Terra pela primeira vez e caísse justamente em uma loja dessas.

The White Room (1999-2001), instalação que também faz parte do projeto *Lições Americanas*, apresenta diferentes enredos numa combinação de espaço arquitetônico e espaço videográfico (o ciberespaço só vai aparecer no último trabalho da série, *O Santinho*, em que há um *website* como parte do sistema) e focaliza a crise econômica brasileira a partir da desvalorização do real em 1999, tal como foi interpretada pelos norte-americanos. Os acontecimentos foram filmados no Rio de Janeiro, Nova York, Philadelphia e Los Angeles, fazendo ainda uma comparação irônica entre a euforia de 1994 (época de implantação do Plano Real e também das eleições presidenciais que levaram o ministro da fazenda Fernando Henrique à presidência e ainda período de Copa Mundial de Futebol) e a frustração e o colapso econômico de 1999. *The White Room* se fixa especificamente no ocaso do Plano Real, mas o recorte da história revisitada em *Lições Americanas* se estende até 2002, ano que repete algumas situações vividas em 1994, como a conquista da Copa do Mundo pelo Brasil (o país perdeu em

1994) e as novas eleições presidenciais. Esses fatos, que no Brasil geraram comoção nacional, são vistos sob perspectiva fria e distante pela imprensa norte-americana, não raro com toques de sarcasmo e ironia, mas em 2001 os americanos tiveram o troco com o ataque ao World Trade Center em setembro, evento sempre lembrado na obra de Michelin.

A instalação, sem aquele acabamento que costuma marcar a maioria das obras expostas em museus e galerias, mostra um ambiente pobre, apenas um quarto desarrumado numa casa em reforma, com janelas e venezianas empilhadas sem cuidado e espelhos partidos no chão. Há ainda diversos objetos banais do cotidiano: uma cadeira de escritório, uma bengala de cego, uma luz negra no chão, sacos de remessa postal do correio dos EUA e, curiosamente, um bloco de papéis com o texto *Brazil's IMF Sponsored Economic Disaster*, de Michel Chossudovsky, visivelmente baixado da internet. Dois monitores de tevê colocados no chão e outro, pequeno, prendido na parede trazem as notícias e os comentários do mundo exterior e os resultados da crise econômica no Brasil, sob a forma de pessoas mudando-se de casa por não conseguirem mais viver como antes. A instalação simula, aliás, uma dessas casas em mudança. Em resumo, temos aqui uma instalação insólita, diferente de tudo o que se viu, pois mescla a obra de arte com o ensaio socioeconômico e o comentário político.

Se estamos falando em estranhamento e estrangeirismos, uma questão que se coloca é a da tradução, conforme a proposta de Canclini citada. A tradução é a possibilidade de estrangeiros se comunicarem. Interessante nessa perspectiva é o vídeo de Simone Michelin *Lonesome* (2004), quase um videoclipe sobre a canção *Are You Lonesome Tonight?*, de Elvis Presley, e que mostra um casal de noivos coreanos fotografando no Winter Garden do World Financial Center de Nova York, que fica ao lado do ex-World Trade Center, pouco tempo antes do desastre de setembro de 2001. A canção é obviamente cantada em inglês e, para que possa ser entendida no Brasil, a artista a traduz para o português, através de subtítulos. O curioso é que os subtítulos, nesse caso, estão estruturalmente integrados às imagens e sons (o vídeo é inimaginável sem eles), a ponto de produzirem um interessante contraponto e introduzir novas relações de sentido derivadas da tradução.

Uma das características da língua inglesa é que a maioria das palavras é neutra e, portanto, não faz distinção de sexo. Mas ao traduzir para uma língua latina, é preciso especificar um gênero para as palavras e para isso é preciso observar o contexto em que as palavras estão sendo usadas, principalmente a quem ou a que elas se referem. *My dear*, por exemplo, tanto pode ser traduzido como *meu querido* ou como *minha querida*, dependendo do sexo da pessoa referida. O mesmo acontece com *sweetheart* ou *lonesome* e a maioria das expressões de tratamento. No vídeo de Michelin, as legendas em português (em francês, na versão internacional) traduzem corretamente a canção de Elvis Presley, mas de forma totalmente imprevisível, assumindo que o destinatário da canção é um homem, portanto colocando no masculino todas as palavras neutras do inglês. Então, o que era uma canção romântica e heterossexual se transforma automaticamente numa vigorosa declaração de homossexualidade. E, assim, sem alterar o sentido original da canção, Michelin a reinterpreta numa perspectiva inteiramente inédita, apenas com a utilização de legendas que traduzem de forma inesperada a fala original. Quem, senão Michelin, poderia extrair de uma cena romântica de um casal em lua de mel, inesperada discussão sobre a diversidade sexual e uma antevisão do 11 de setembro?

O trabalho inovador com a tradução e as legendas aparece também no citado *The White Room* e no vídeo *Museum Brotherhood* (2001, *Irmandade dos Museus*, em português), originalmente realizado para acompanhar uma performance e que depois ganhou uma versão monocal independentemente. Nesse vídeo, um trecho de entrevista feita com Marcel Duchamp para a televisão americana, por ocasião da retrospectiva de seu irmão Jacques Villon no Museum of Fine Arts, de Boston, é fragmentado, editado e acrescido de legendas enormes sobre quase todo o campo da imagem. A montagem é toda picotada, o volume do som sobe e desce a todo momento, e o ruído é exagerado em todos os sentidos. Tanto as perguntas quanto as respostas são ironizadas por meio de repetições e diagramas colocados sobre as imagens. O trabalho focaliza a instituição do museu e sua função – discutível – de guardar e validar a obra de arte, ao mesmo tempo em que a própria noção de arte – estética, gosto – também é colocada sob suspeita.

O Brasil apresenta trajetória de mais de 50 anos de história no campo das poéticas tecnológicas, se remontarmos a pioneiros como Abraham Palatinik, Jorge Antunes e Waldemar Cordeiro, mas a intervenção de Simone Michelin nessa história traça uma *diferença* de abordagem, motivada principalmente pelo veio crítico de seus trabalhos, fruto do enfrentamento de trágica realidade social e de vida política massacrada por ditadura militar e, depois, por cenário político em ruínas. Isso é o que torna suas obras tão *distintivas* com relação ao que se faz no Brasil ou no exterior no campo de interseção da arte e da tecnologia. Numa época de banalização de rotinas e de predomínio do conformismo e da integração como valores dominantes, é confortador saber que o trabalho de Michelin retoma a perspectiva mais radical da arte.

Arlindo Machado
2010