

Dispositivos
ficcionais

Fictional
Devices

Para escrever
Historia

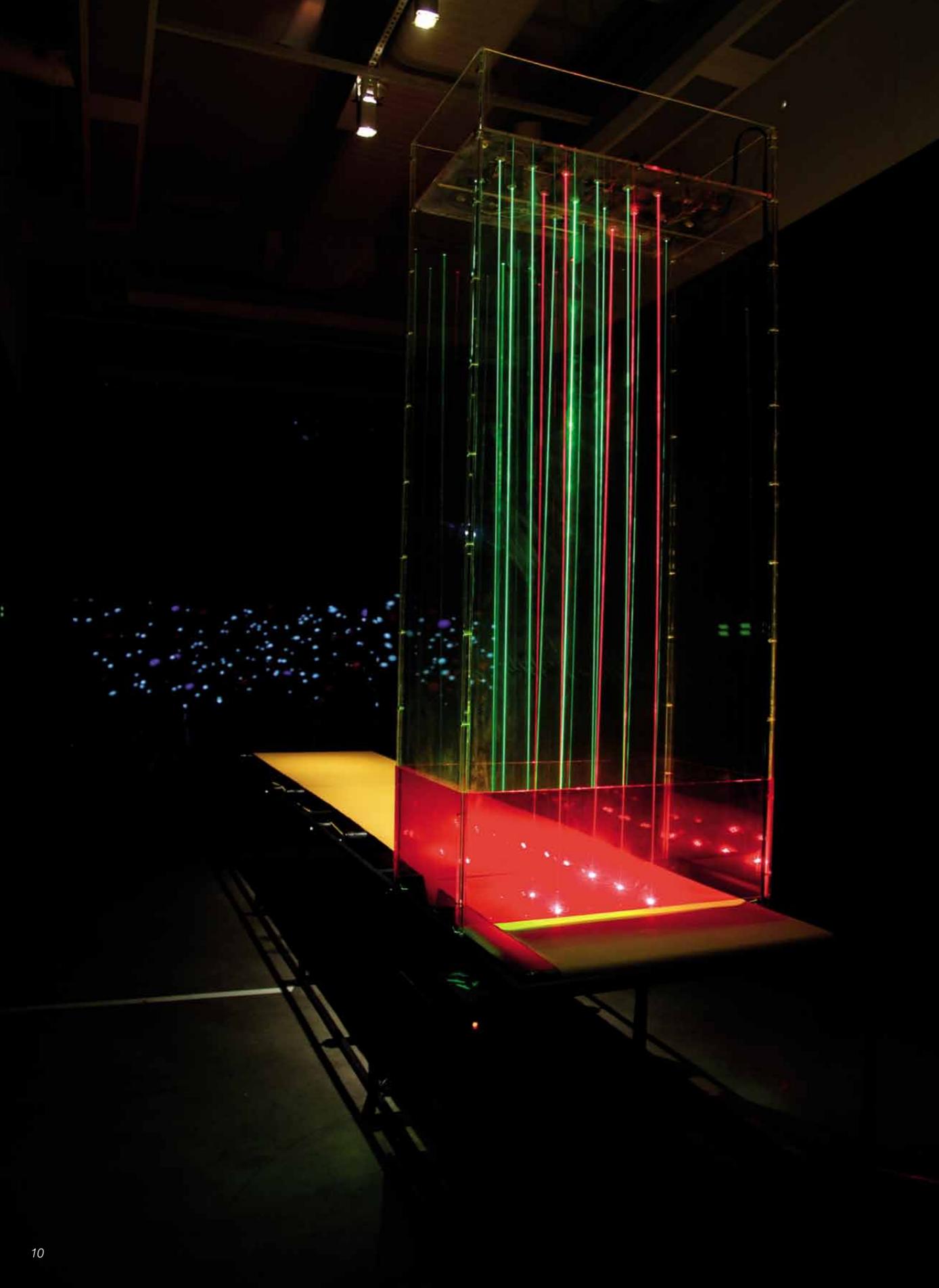
for writing
History

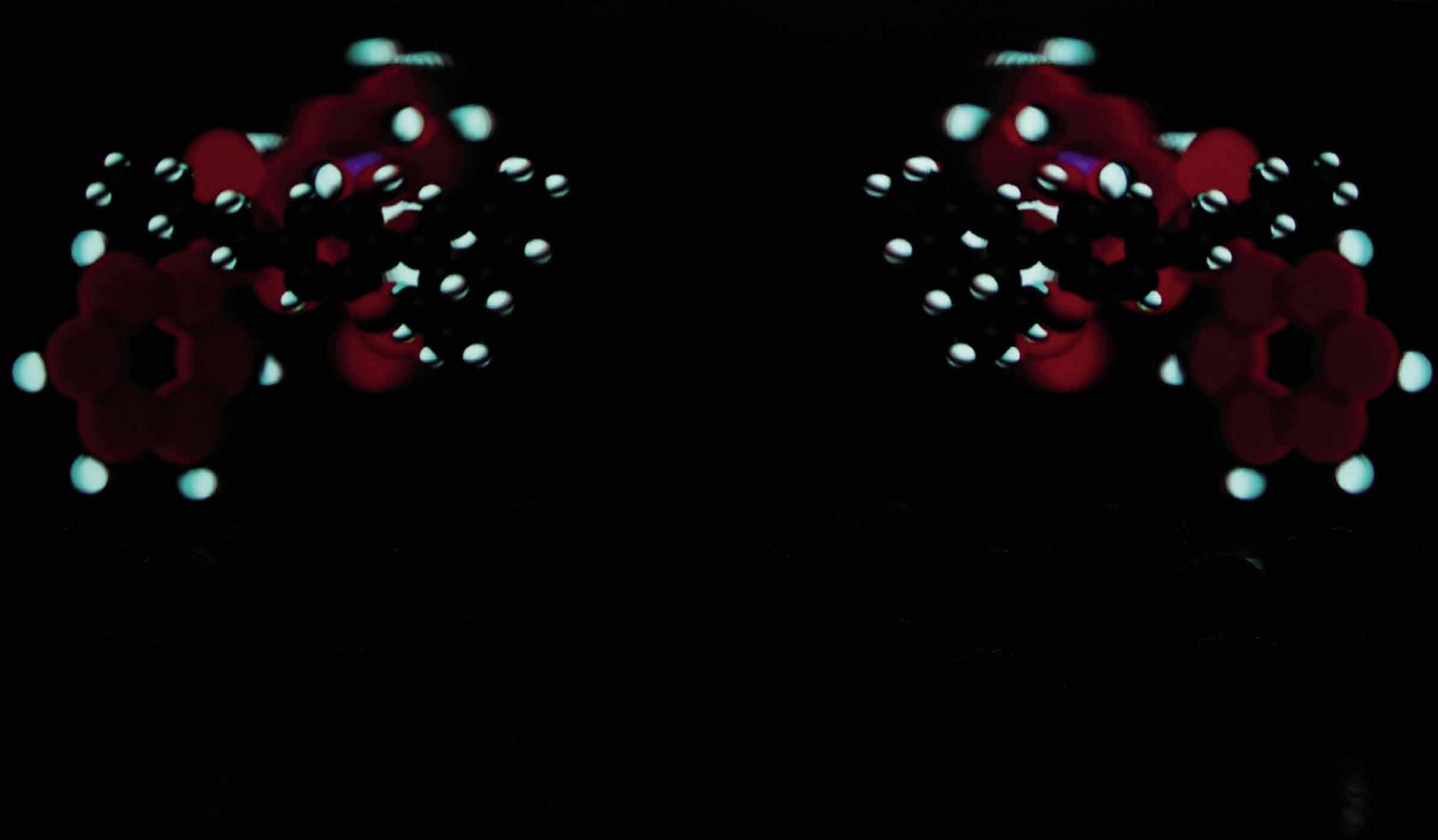
Manda quem
pode

The powerful
order

Obedece quem
tem juizo

The prudent
obey









Simone Michelin
Luciferinas



Duas coisas logo chamam a atenção em Simone Michelin: os cabelos vermelhos e os olhos. Sempre brilhante, o olhar da artista “gaúcha carioca” parece estar procurando, constantemente, um entendimento mais profundo do mundo. E, em um estado permanente de curiosidade, tem transformado em arte o que observa e pensa sobre o papel do indivíduo na sociedade e sobre as intrincadas variantes da relação entre público e privado, configurando um dos mais singulares e radicais corpus de trabalho na vanguarda da arte brasileira e internacional.

Por isso, é com grande satisfação que apresentamos este volume da Coleção Oi Futuro Arte e Tecnologia, dedicado à trajetória de três décadas de trabalho de Simone Michelin. A publicação tem como mote a mostra Qualia, que se destacou especialmente na programação de nosso centro cultural do Flamengo, em 2010, mas reúne também textos inéditos de grandes nomes das artes visuais brasileiras, como Paulo Herkenhoff, curador daquela exposição, Glória Ferreira e Arlindo Machado. O livro apresenta ainda texto especial sobre Qualia, de Tadeu Capistrano. O panorama da produção de Simone se completa com grande quantidade de imagens, muitas delas inéditas, de trabalhos realizados de 1978 até o presente.

O vocábulo “qualia”, na filosofia, refere-se a uma categoria de problemas para os quais ainda não se tem solução ou de cuja existência não há comprovação. E foi usado pela artista como uma forte metáfora para tratar de uma questão delicada: o universo das drogas. Pelo uso inteligente e original da tecnologia – Simone criou uma máquina que combinava microprocessadores, contadores digitais e laser, fazendo uma “escrita” própria em uma esteira rolante – e pelo compromisso incômodo com o real – afinal, o que movia a instalação eram estatísticas publicadas –, a mostra ia muito além de mera experiência estético-sensorial. Qualia marcou também o reencontro da artista com o Oi Futuro Flamengo. Em 2005, durante a inauguração do centro cultural, a artista apresentou Lilliput, elogio à superfície, criado especialmente para a ocasião. A obra recebeu o Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, e foi exibida no Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Alemanha, em 2006, e na Bienal de Havana de 2009.

Nesta publicação, estão reunidos trinta anos em palavras e imagens. Para serem lidas e vistas com olhos bem abertos.

Para minha filha.

Maria Arlete Gonçalves
Diretora de Cultura do Oi Futuro

Two things immediately strike one about Simone Michelin: her red hair and her eyes. Always alive, the gaze of this “Rio-Gaúcho” artist seems to be constantly searching for a deeper understanding of the world. And, in a state of permanent curiosity, she has used her observations and thoughts on the role of the individual in society and the overlapping varieties of relation between public and private to produce one of the most original and radical bodies of avant-garde work in Brazil and the world.

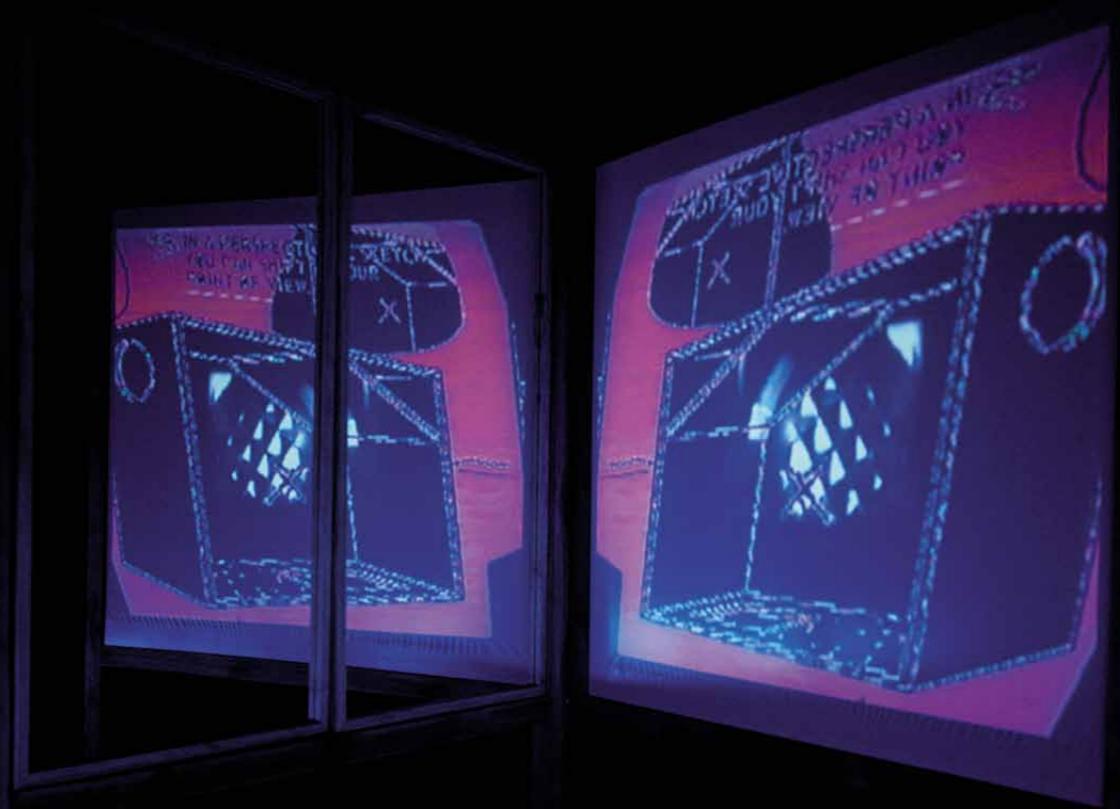
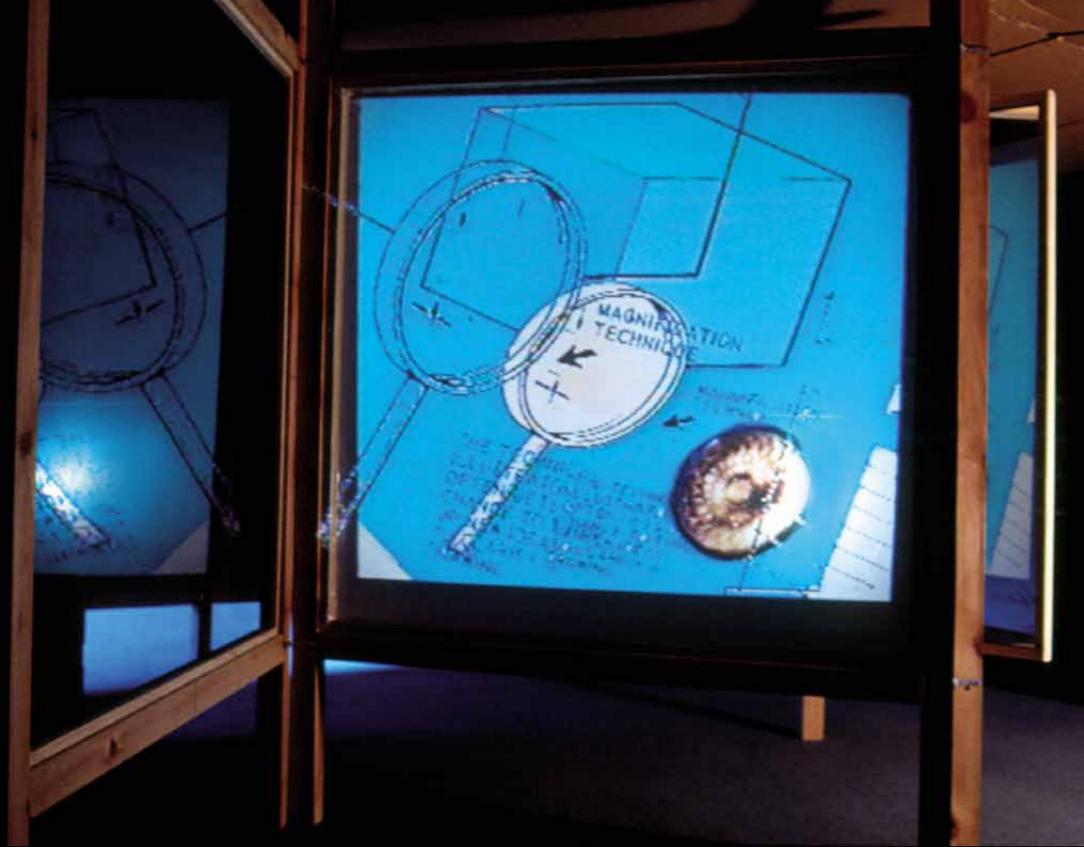
We are thus very pleased to present this volume of Coleção Oi Futuro Arte e Tecnologia, which is dedicated to the three-decade-long career of Simone Michelin. The publication focuses on her exhibition, Qualia, which was one of the highlights of our Flamengo cultural center’s 2010 program, but also brings together hitherto unpublished texts by important figures in Brazilian art, such as Paulo Herkenhoff, curator of this exhibition, Glória Ferreira and Arlindo Machado. The book also introduces special text on Qualia by Tadeu Capistrano. The overview of the artist’s work is made complete by a large number of images – many of them not published elsewhere – of work produced from 1978 to the present day.

“Qualia”, in philosophy, refers to a category of problems for which there are still no solutions or whose existence has not been proven. It is used by the artist as a powerful metaphor for a sensitive subject: the world of drugs. Through clever and original use of technology—Simone Michelin has created a machine that uses a combination of micro-processors, digital counters, and lasers to “write” on a conveyor belt. In its unflinching commitment to the real world, the installation—which includes published statistics on drugs and crime—is far more than a mere aesthetic and sensorial experience. Qualia was also the show that brought this artist back to Oi Futuro Flamengo for the first time since 2005, when she presented Lilliput, elogio à superfície, produced specially for the occasion of the inauguration of the institution. She received the Sergio Motta Art and Technology Prize for this piece and it was shown at the Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Germany, in 2006, and at the 2009 Havana Biennale.

This publication sums up thirty years of work in words and images. To be read and viewed with wide open eyes.

Maria Arlete Gonçalves
Culture Director from Oi Futuro

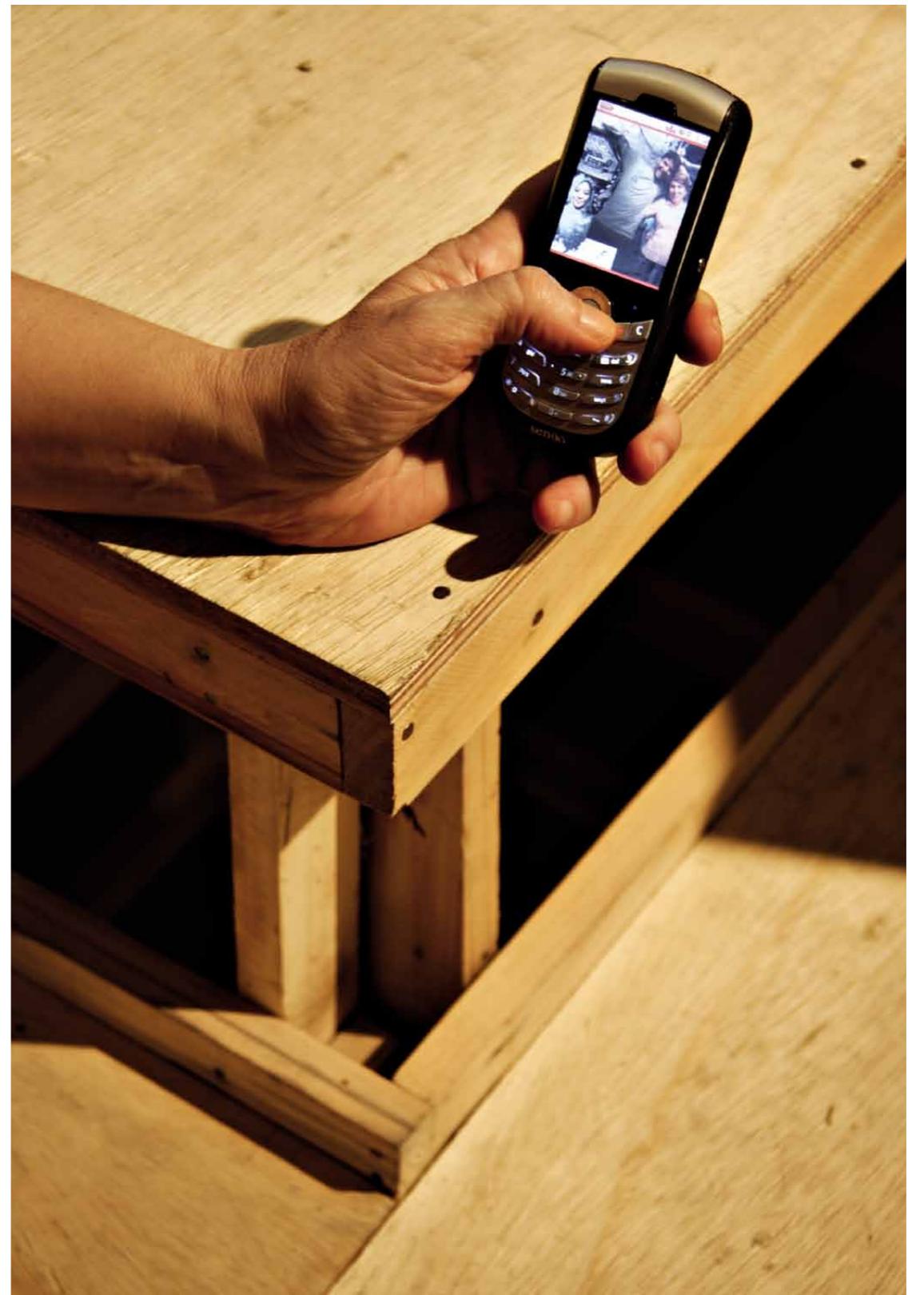


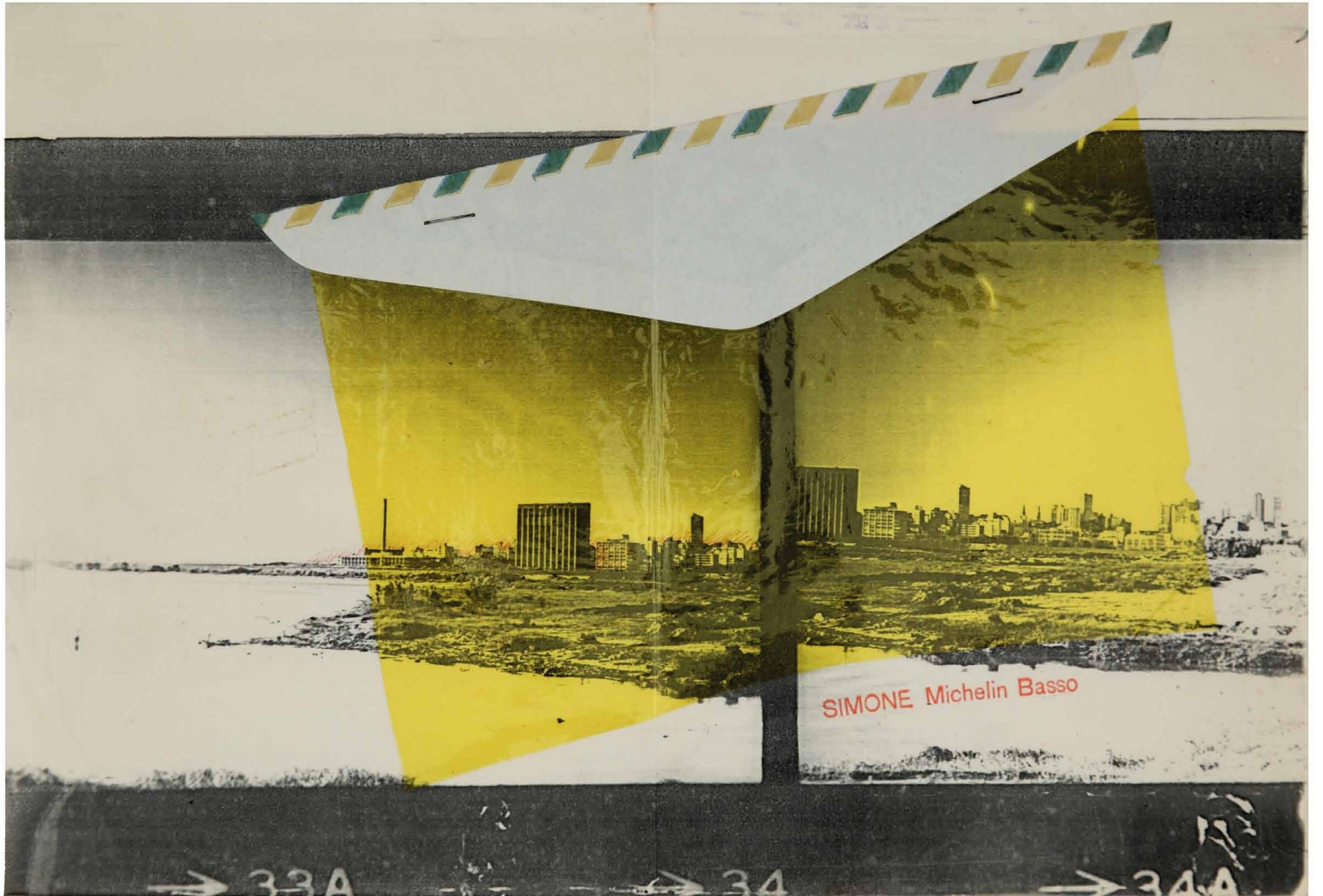






the entire gang, the tough guys.







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 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 contrapropõe 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.

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

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.

Simone Michelin: the depth of the virtual world

Introduction. The strategic and perverse action of Simone Michelin is an affirmation of an artistic project that builds on what has emerged and consolidated itself over almost four decades, like advanced technology. Resulting from modern science, optical technology—its transition from the analogical to the digital, the variety of inventions, its applications in information science and its rapid obsolescence—has been taken on in its apparently neutral state to be converted into a mechanism of crisis or a sign of it. Michelin's oeuvre suggests the building up of a particular cartographical dimension of semantics and movement. Few artists in Brazil have dedicated themselves so much to the linguistics of the new technological state of contemporary society. The deliberate politicization of neutral technology in Michelin's discourse is unswerving and unrelenting. It is in this crux – this central dilemma – that a signal (a pixel or a laser beam) is turned into a sign and, more precisely, a sign that has some depth in the realm of *poiesis*. The optical as the guiding principle of art is associated with post-industrial technological society. "I understand artistic creation as a moment in the production of sensible and symbolic knowledge/happenings/content that derives meaning from the extent to which it causes dislocation."¹ Since her early days as an artist, her experimental focus led her in the direction of installations, image projection and mail art, and then to the complex optical-technological apparatus of contemporary society. Just as the philosopher, Edmund Husserl proposed a phenomenological return to "the things themselves", Michelin always aims to appreciate technological things in themselves, in their manifold and unexpected inventions and re-inventions, and to scrutinize their inner workings through her work.

Michelin's epistemological approach requires that technological media no longer be a Plato's cave blinded by obsolescence in the face of the fast-paced time-frame of communications in a globalized world – communicability and liberty overlap. Michelin's work extracts what little transparency is possible from the opacity of the power of contemporary communications. The artist avoids the truisms of the state of technology to legitimize art and plunges herself into the risks of experimentation. She thus produces anti-Platonist work that invests in a kind of crisis in the practical utility of her media and appeals to the cognitive faculties of the viewer. Michelin's phenomenology of the range of technology therefore focuses more on the development of critical perception in the audience rather than contemplation of the technological sublime. She invests in technological education in order to achieve *poiesis*. Her technologies are counter-euphoric, since they emerge in the realm of silence and uncertainty. They are thus the instruments of a skeptical episteme. For Michelin, the place of the subject lies between two abysses of social communication. It lies between the lack, insufficiency and modern corporate control of information criticized by Virilio in *The Information Bomb*² and the excess of Jacques Derrida's *Mal d'Archive*². In response to Virilio's question regarding the choice between civil and military science, Michelin counters with an artistic-civilian act, at the risk of annihilating communication and obliterating the subject itself in this schism. Likewise, Michelin's work has something in common with that of Rosângela Rennó, who regards the unbridled abundance of photography as a way of obliterating the subject.

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 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 cambiar 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-fetiche, 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 despregado 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

1. MICHELIN, Simone. Para explicar o projeto Michelin. 2011. Artist's files.

2. VIRILIO, Paul. *The information bomb*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 2000.

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

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

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

Her installation, *Prato feito* (1986), involved the occupation of the O Aleph restaurant in Rio de Janeiro, and was regarded by Michelin herself as an “immersive environment” with photographs designating the locus of the perceiving body. The libertarian aim, the artist says, was to use various media to convey “thoughts and attitudes made concrete in various visual languages, but also an expression of our desires at this point in time and space – a free-flow of emotions.⁴ This *bricolage* of channels and manifestations of desire and thought, of action and articulation of the other cannot be dissociated from its historical context, since 1982 was one of the years in the long draw-down of the dictatorial regime that was installed in 1964. This art that aimed to break with the political aphasia and to become a channel of expression attains the status, according to the aphorism of Mário Pedrosa, of “an experimental exercise in liberty”. The artist is thus the agent of an art that, despite knowing that it is powerless to change the political system, is capable of perceiving the possibility of a transformation of our perception of the world.

12 horas de trabalho pela Constituinte (1987). This piece is always situated in a public place, reflecting the urban dynamics of Rio de Janeiro: the Carioca Metro Station, the entrance to the MAM and the beach front. It does not aim to create fetish-like objects, but to establish dialogues and exchange ideas. Michelin chooses specific spaces that are used for socializing because of the friction of the meanings that come from the street, from institutions and the official organs of culture. Art is the place for the announcement of political change, a field for spurring the re-democratization of the country. Michelin understands that an agenda is not enough for art, but that collaborative work and its engagement in social issues are required by participatory democracy.

The Unconscious. The Brazilian modernists, from Eliseu Visconti to Tarsila do Amaral, spent their childhood and early youth in a country without radio, without photography – which posed a challenge to the immediate survival of painting and led it to transform into a visual process that had less to do with representation and more with viewing as a phenomenon. However, some of the modernists already knew the cinema. Only the second generation of modernists had radio in childhood. When considering the genesis of the work of Simone Michelin, it should be remembered that, born in 1956, she was a member of the first generation of artists to have grown up with television and to have seen the current acceleration of technological development. At the time of Michelin’s apprenticeship as an artist, Waldemar Cordeiro published an article in 1971 in which he set out a clear program.

...concrete art is a synthesis of all the tendencies in modern art that have developed quantitative methods for structuring images, based on the communications media provided by industrial progress; it presents a vast repertoire of ways of manipulating images using the language of machines.⁵

One might, at first sight, think that Michelin’s work contains an unconscious side that we could call technological, which would be a modern empirical dimension of Frederic Jameson’s

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 cinematográfica. 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 hipermídia. 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 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*):

4. MICHELIN, Simone. Primeira fase de trabalhos. Email correspondence with the author 16 November 2011.

5. CORDEIRO, Waldemar. Concretismo. In: *Enciclopédia Abril*. n. 38. São Paulo: Editora Abril, 1971. p. 1,046.

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

political unconscious or optical unconscious of the image. It would therefore have as much a televisual quality as a photographic or cinematic one. It deals with the possibility of permanent productive absorption by the art of advanced technology, as explained by *Porque sim: fragmentos de multimedia* (1982). From the outset, Michelin chose to work with the social space of the art of *homo digitalis*, as a feature of a symbolic animal.

Although the images of these mail art projects took the form of drawings, *Pequenas considerações sociais* and *Devemos ser otimistas* (1978), they deal with the condition of being a woman in consumer society. Since then, the technological reproduction media used by Michelin have included photography (analogical, 1975, and digital, 1993/2006), metal-engraving (with a special interest in the chemical processes involved, 1977), photo-etching, screen-printing (the photographic process, 1975), photocopies (black and white, and color, 1978/1979) and off-set (black and white, 1978). A pioneer in the use of advanced technology, Michelin has employed analogical and digital video to capture images without recourse to an external referent, using only code (1993). In *A noiva descendo a escada* (1998), her cybernetic eye also employs an HTML system to explore a Duchampian programming of hypertext language and hypermedia. Taking the specific case of video, it is known that, in a society numbed by the brainwashing of commercial television and the permanent assault of advertising and political propaganda, video art breaks with this ideological circuit. Furthermore, in line with Wittgenstein's speculations on the limits of language, technology, as soon as it becomes commercially available, is confronted with the difficulty of producing poetic discourse. While, for Vilém Flusser, "the photographer can only photograph something than can be photographed",⁶ some artists, such as Michelin, are only interested in recording the unrecordable, photographing the unphotographable, filming the unfilmable. This is the point where electronic media meet the unsayable, Wittgenstein's metaphysical limit. The numerical excess of death in *Qualia* is a way of confronting the unthinkable in contemporary violence.

Video art can sometimes be quasi-cinema or non-cinema. Video art can also take on cinema and its artificial devices. In Michelin's work, even though an outdated technology may not appear to have expressive potential, it can behave as a visual fact, establish an agenda and video can take on painting. However, video does not make painting up-to-date, but rather re-emphasizes its old-fashioned nature, the fact that it does not depend on contemporary conditions to justify its existence. In the historical context of the 1980s, painting held tyrannical sway over the conceptual processes of art. The multi-media artist was interested, however, in paintings such as Francis Picabia's *Music is Like Painting* (c. 1913-1916). Michelin painted pieces such as *O umbigo é o centro do mundo* (1987) precisely so as not to become a painter, but rather to work with Deleuze's desiring machine. Simone Michelin is likewise drawn to Deleuze & Guattari's question of the refrain (*Mille Plateaux*):

How can we think of art in this field of the "public domain", which covers the body and language, the local and the global, the singular and the crowd in the world of today? These pairs of qualities or categories are just some examples of the tensions that we could confront as a way of illustrating an anxiety that

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 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", 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,

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

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

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

appears to find in art alone a last instant or space of existence outside of us, so that we can see it and organize ourselves and make our choices in relation to it. The truncated, extended, created, constructed space or the event arranged by the artist would lie “between” two poles, two privileged models of knowledge of the world—philosophy and science—as a third alternative, or *binding medium*.⁷

The task is to make technology the substrate of political discourse. Video art is thus a micro-physical act demonstrating the power of the artist, not with the romantic or utopian aim of changing the world of the big information corporations, but of transforming our way of perceiving it through a technique that is the same as that which may be producing the greatest lack of ideological transparency in the modern world: the television commercial. Video art, as a microphysical act of power, calls into question the power relations of social communication. It is no tautology to say that the agenda of the microphysics of power is language itself and that the symbolic power of video now has the status of a territory occupied by art. Michelin’s projects are constructions of situations as heterotopic spaces—an idea raised by Michel Foucault in *Des espaces autres*—which exist under non-hegemonic conditions in the university she works for, in the market, in collections, and Brazilian institutions. Their non-hegemonic nature opens them to alternative physical and mental spaces.

As of 1998, the use of Java Script C, which was launched in 1995, has allowed her to operate with aspects of the syntax of programming language, such as interaction and intelligence, real-time response and image processing. In homage to Ada Lovelace (1815-1852), who worked with Charles Babbage on the development of “analytical machines,” the precursor of the general-purpose computer, Michelin uses real-time video in *ADA – Anarquitectura do afeto* (2004, Itaú Cultural). Three cameras are attached to the bodies of museum guides, and one to the architecture. This results in a play of alterities, between the artist, passers-by, museum-goers and guides as a paradigm of the production, distribution, circulation and appropriation of information. The vitality of the circuit requires that one distance oneself from the banking model of accumulation of information and accept the drifting nature of information in real time. The artist does not refuse to use communications and information technology resources such as live image (1998) “mobile media”, CCTV (closed circuit TV), cell phones (1998/2005), lasers and LCD (liquid crystal display). However, such technological transmigrations have linguistic consequences “such that it seems that, in the time of my work, I move out of the image, out of the object, into 3D space, from the immobile to the mobile, from the passive to the active, from the macro to the micro, from the hybrid to the synergistic”, Michelin explains.⁸ As in paronyms, where nexuses are established between two or more words with different meanings, because they are pronounced or written the same, Michelin’s work frequently relates subjectivities, historical agents and technologies as information that could be a newspaper lead on a small LCD device in *Qualia*. These are her technological paronyms.

Michelin is faithful to the social communications and information media of contemporary society in order to use them to establish her own plans for the political appropriation of these media.

7. MICHELIN, Simone. Para explicar o projeto Michelin. 2011. Artist’s files.

8. Simone Michelin in an email communication with the author dated 31 October 2010.

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

Cumpramos 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 assimbolia, 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

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.

At the very start of her career, working with post-cards (*Pequenas considerações sociais*, 1978) led her to imagine that the movement of language was the driving force behind society. In *Porque sim: fragmentos de multimídia* (MARGS, 1982), she used installation, publications, slide projects, public television and video, along with her own custom-made T-shirts (which, according to Michelin, act as collages of ideas) to present ways of finding connections between her work and everyday city life. Waldemar Cordeiro had proclaimed his more extreme utopian view of the modern world by arguing that “the means of production and of communication should be the same for everyone, everywhere”. Simone Michelin put together a group of experimental artists who, up to a certain time, occupied a relatively marginal place in the history of art, by staying on the margins of the art market, such as Daniel Santiago, Letícia Parente, Montez Magno, Paulo Bruscky, Regina Vater, Sonia Andrade and Vera Chaves Barcellos. Furthermore, few Brazilian artists have applied themselves, from the very start of their careers, to the development of technological media, such as Simone Michelin, Lenora de Barros and Lucas Bambozzi, among others, without their art being subordinate or subsidiary to the emergence of new media in the market.

It is worth remembering that the work of Simone Michelin post-dates Marshall McLuhan, but is contemporary with Paul Virilio’s *Information Bomb* and *The Aesthetics of Disappearance*. While a generation of artists older than Michelin, such as Rubens Gerchman and Claudio Tozzi, were devotees of McLuhan’s dictum that the medium is the message, it fell to Michelin’s generation to politicize the media and remove them from their status as sufficient condition and governing end for the artistic task of moving from syntax to semantics. For her, the task is to take the medium out of its asymbolia, to dislodge it from its discursive inertia and its closed codification and, finally, to oppose its political neutrality. Just as, according to J.-F. Lyotard, seeing, listening and reading do not coincide,⁹ according to the political economy of the sign in Michelin’s *Vivi viu o vídeo* (2004), seeing things through advanced digital media does not coincide with critically reading information and the world. The alliterative title was taken from a well-known Brazilian reading book for children, “Eve saw the grape”. “Eve saw the grape” and “the wing belongs to the bird” are two supreme examples of what Paulo Freire criticizes in education. “The great humanistic and historical task of the oppressed—to free themselves from themselves and from the oppressors, he wrote in *Pedagogy of the Oppressed*.¹⁰ Freire suggests that words have a special generative power in the dialectical process of emancipation.¹¹ The irony of *Vivi viu o vídeo* creates a proliferation of signs that generate awareness that one “can see that one didn’t see”, another phrase used by Freire, in the social circulation of television as a factory of social and political subordination.

Michelin’s work is guided by the semanticization of territories of technological language and proposes tactics for converting this into poetic language. In the juxtaposition of phenomenology and psychoanalysis—it is in his *11th Seminar* that Lacan meets with Merleau-Ponty—the optical object may be the blind spot. From video to LCD, Michelin deals with the contemporary reconfiguration of temporality. For instance, almost everything is fluid in the advanced process of technology, and it is for this reason and from this that attempts to have a productive impact on the logic of the liquid nature of fleeting modern society can be seen to derive, to

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.

e levanta táticas para sua conversão em linguagem poética. Na fenomenologia justaposta à psicanálise – é no *Seminário 11* que Lacan encontra Merleau-Ponty –, o objeto ótico pode ser o ponto cego do olhar. Do vídeo ao LCD, 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 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.

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

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.

borrow the metaphor developed by Zygmunt Bauman. Michelin knows, however, that it is art that can remove the common man from his drifting through meaningless modern technologies, which could then become a Saussurean linguistic fact.

Simone Michelin is one of those artists who expose the contradictions between predatory and ecological ideas, the position occupied by technology in society, neocolonialism, and liberation movements from civil society or the complementary nature of relations between languages and the locus of subjectivity. One can thus imagine that it is the task of the technological unconscious, as it moves into the realm of cybernetics, to confer depth on the sign, which is another issue raised by Lyotard. Video is the deft and ubiquitous eye of the artist who works with the recognition of political territories, from the most global to the most personal and intimate, from the most fluid and fleeting to the most stable and ancient.¹² The laser beams in *Qualia* not only stimulate the eye, thirsting for visual sensations, but pass through the body itself.

The “wild frontiers”, which is the expression Michelin uses to refer to some of her works, which are always prospective, operate in the highly unstable place where advanced technology becomes available in everyday life. She starts out from the binary opposition of structuralism in order to implode it. In *La Pensée Sauvage*, Claude Lévi-Strauss discusses the relation between art and science, between the model of *bricolage* in so-called savage, “primitive” thinking, and the logical standards of engineering. One possible way to view Simone Michelin’s oeuvre would be to view her career as a chart of shifting territories, breaking boundaries and opening out new fields of action. In fact, each technique opens out a new field of action for her, requires a dislocation from the utilitarian to the poetic in a media *bricolage*. One first task is to make visible the virtual existence of sensations and of the cosmic immensity of the virtual world. The metalinguistic intention here is plain: the work expands the field of language across wild frontiers, into areas that lie outside or on the margins of the history of art. A technique always emerges in a non-linguistic, non-graphic, non-symbolic state. This characterization of the frontier may be based on the 18th century Mexican casta paintings (the representation of the indigenous cannibal in first or last place, but always outside of the “civilized” space of the colonial structure, represented in a hybrid fashion according to a scale of social status), the Hegelian idea of the savage as being outside of history, the “forest of signs” in the crisis of representation¹³ and Georges Bataille’s concept of un-knowing.¹⁴ For Michelin, it is a “domain of translation”, in which the sociability of the subject crosses from image to knowledge, between art, science, and technology.¹⁵ Un-knowing is the extreme point of Michelin’s subversive game, since logical knowledge implies the stability of known things, while the technological rush only problematizes the state of constantly going beyond its own advances.

Simone Michelin’s concern regarding new technological media does not derive from any fear of the new, but from the need to understand the rapid process of invention that is driving the contemporary culture of the image. The artist rejects the idea of progress in art, not by demonizing it, but because it does not fit into her historiographical logic.¹⁶ Suzi Gablik sheds light on Michelin’s position in the historical context of the spread of electronic media, when she argues that “whereas most people readily accept the idea that history of science

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, 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 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

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 substancial que a de Suzi Gablik, conforme nota seguinte.

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.

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

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

13. This is a reference to the exhibition, 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, Spring 1986. p. 86-88.

15. MICHELIN, Simone. Diagrama 1. Domínio das traduções. Artist’s Collection.

16. See LEWIS, Wyndham. *The demon of progress in the arts*. Chicago: Henry Regnery Company, 1955. p. 86-87. In disagreement with André Malraux, he writes of demonic effects in modern art. Lewis’s analysis is not as critical or substantial as Suzi Gablik’s.

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.”¹⁷ From this perspective, we can see that Simone Michelin is casting doubt on the idea of technological progress, since, for her, the recourse to new digital media does not necessarily imply progress in the language. A technical medium treated in an artistically inadequate way is useless, since many artists merely dress up the old in the clothes of the new. The artist is attempting here to replace technical novelty in a state of aphasia with the poetic quality of the discourse.

Michelin knows that the recourse to advanced technology is no guarantee of the contemporary pertinence of art, just as a painter who reworks the legacy of Manet, Matisse or Barnett Newman does not thereby necessarily win himself a place in the history of art. Her work is concerned, above all, to deal with the original semantic shortcomings of the media and to expand their potential for polysemy. This is similar to the conclusions drawn by the film-maker, Andrei Tarkovsky, for whom a script with literary qualities “is only useful as a way of convincing those you depend on to be able to make it of the validity of the film. Not that a script is, in itself, any guarantee of quality.”¹⁸

The strategic permeability of Simone Michelin’s discourse with regard to technological advances is a way of searching for a possible phenomenology of that which, making itself excessively visual, tends, however, to reduce itself to the platitude of the immediate when a discourse about art is lacking. She sees the technological transformation of reality as a problematic expansion of the visual field. Her interest is in establishing a dynamics of poetic appropriation of these technologies, of their way of aesthetic affecting contemporary modes of incorporating information and communications networks. Every invention, from the laser to the LCD, brings an image that is empty of poetry. Her work is on a permanent state of alert and readiness for the expansion of digital media as the external part of an expanding language. Michelin’s dynamics leads her to wonder whether every technological invention might not introduce a kind of blind field empty of signs. If one image affects another, as Wölfflin claims,¹⁹ and this is a more important feature of style than observation of nature, for Michelin, one technology affects another as a process of information and establishes the way its formal and political agenda is structured. Before inventions die of obsolescence, the history of the image as the history of rapid technological development must, therefore, establish itself as an artistic language that opposes the original speechlessness of the digital signs. Michelin’s method, if we apply to it some of Ernst Gombrich’s observations in *Art and Illusion*, would seem to be a process of “schema and correction”. At first, Michelin takes a technology as a way of anthropophagically absorbing the physical nature of the apparatus that allows the signifier to be enunciated. This is the schema stage and lasts until she has developed a poetics, including a repertoire of signifieds, to correct the immediacy of the discourse. This may be what Gombrich calls “making and matching”.²⁰ To think about Michelin’s work, one therefore needs to deal with the passage from the analogical to the digital, from the schema to the correction, from the failure of expression to aesthetic discourse. This is a poetics that is in a permanent state of technological flux, as a substantive condition of the sign and its concepts. In contrast to the way the technique determines the

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 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 esquartejamento 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 mídias. Ela assume o desafio, que Benjamin viu nos primórdios da

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.

22. MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’œil 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.

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.

17. GABLIK, Suzi. *Progress in art*. New York: Rizzoli, 1977. p. 9.

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

19. WÖLFFLIN, Heinrich. *Principles of Art History*. Trans. M. D. Hottinger. London: G. Bell & Sons, 1932. p. 230.

20. GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 1962. p. 73.

21. Vilém Flusser wrote that “the photographer can only photograph that which can be photographed.” FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 31.

language²¹, the possible phenomenological movements and the subversive efforts against the media are tensely inscribed within the codes of the very apparatus of *homo digitalis*.

There is a body whose poetical diction in the last four decades has been shot through with electronic, analogical and digital technology. Michelin's art is enunciated by way of a technological "in-formation" – a term Heidegger used to describe the process of creating art—of the body. The process flows in two opposing streams, as it is at once incorporation and dematerialization. This leads to the emergence of a media body in Michelin's work. The painter lends his body to the painting—Paul Valéry and Maurice Merleau-Ponty.²² For Michelin, the artist lends her body to the new electronic media. The *corps morcellé* of modernity, as Linda Nochlin puts it, thus finds a new *modus operandi* in her work. Michelin does not choose to physically tear her body apart, as do Hans Bellmer, Louise Bourgeois and Cindy Sherman, but to share it virtually in a technological fantasy. At times, it is more like a body being subjected to a medical examination or a diagnosis involving high-tech visual equipment than like Sherman's photographic images of a vile and vilified body.

Phenomenology. Early on, Simone Michelin described herself as working with the phenomenology of the light of industrial objects. *Registros da Memória*, which was her first exhibition (Espaço N.O, 1979), dealt with fragile technologies for copying documents through contact with light, such as carbon paper and heliographs. The technical precariousness of a fleeting image read according to an imagedness of disappearance to deal with evanescence and dislocation in time, with the tensions between the fleetingness of possible memory and the cogent problematization of history. When technology works with the opacity of that which is expunged by time, Michelin creates friction between the impossibility of forgetting, subjective marks of the trauma of the political and economic subject and difficulties of retaining memories, between the art of the era of technical reproduction of Walter Benjamin, the seminal author on the development of the aesthetic status of photography in the 20th century,²³ and Derrida's epidemic of archives. What is done with light or what is hidden by light was the basis of the phenomenology of the advanced technology of the cathode ray tube (CRT), the laser and the liquid crystal display (LCD). Simone Michelin is not searching for a digital sublime, but rather the possibility that the crisis of seeing involved in the process of becoming digitally literate may be a dimension of the aesthetic vocation of the machine-light of the mass media. She takes up the challenge that Benjamin saw in the early days of photography, of clearing away the fog that envelops technologies at the time of their invention.²⁴

The electronic media alter the Gestalt between the brain and the image, condition the new digital visual literacy, and introduce a new axis of time and space and social communication. Here, Michelin's program establishes the need for metalinguistic objects in production. In this process, she works with the visually "paronymic" relations between the digital media themselves or their consequences. In the case of perception, Michelin, as in *Qualia*, understands that perception is an act of the political unconscious, an idea introduced by

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 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

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. Trans. Edmund Jephcott e Harry Zohn. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. p. 101-133.

24. BENJAMIN, Walter. A Little History of Photography. In: JENNINGS, Michel W. (Ed.). *Walter Benjamin: Selected Writings*. v. 2. Trans. Edmund Jephcott & 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.

Fredric Jameson.²⁵ Her concerns include the phenomenology of technological images as a critical instance of discourse.

Michelin: the media unconscious and the anti-spectacle. Between 1994 and 2000, Simone Michelin worked on three artistic triads using various procedures. These works are the prose of Michelin's art world. Maurice Merleau-Ponty reflects on how individuals are constituted by their personal name.²⁶ However, the artist does not appear as Simone, but as the first letter of her last name. Calling her Michelin seems to indicate a focus on her profession, just as Monet is not called Claude or Mapplethorpe Robert. Apparently, the triads are like tongue-twisters, with alliterations and occasional coincidences, since they are all names that begin with the letter M. The logic of the letters in Mira Schendel is the hallelujah moment of the discovery of the primal sound referent of language. In Michelin, the M represents an encounter with history and living language. History slides in various directions; it does not appear to move one way or even to be bipolar. Because the names in the titles of the triads are not in alphabetical order, the artist likewise does not have a fixed position in the order of discourse, appearing first (*Michelin, Miller, Mapplethorpe*), second (*O intervalo entre as coisas: Muntadas, Michelin, Moholy*) or third (*Monet, Manet, Michelin – Acquatinta, variação n.5*). This is therefore a process of situationist questioning of the history of art based on the linguistic position of the subject, which is frequently transformed into an object in the society of spectacle.

Michelin's morpho-syntactic work is a counter-grammatical operation involving technological signs and, as already mentioned, the linguistic positions of the subject. It is not a matter of shoe-horning signs into grammatical categories, but of perceiving them, on the basis of the activation of the linguistic subject, in their primordial lexical instability lost in the forest of contemporary technologies. As the viewer is destined to be situated in this uncomfortable place, Michelin thus proposes a gentle path towards knowledge of the advanced. At root, it is the process of building up public consent, to which art is a co-signatory, regarding the new emerging signs of the technological mutation of contemporary society. The thinking of Charles Sanders Peirce plays an overarching role in this.

At this point it is therefore worth reflecting on the way in which Michelin's work addresses some of the same linguistic issues raised by Peirce, especially the logic of the trichotomy. Peirce's semiotics addressed the analytical bases of trichotomous logic, which included psychological, physiological, biological, physical and sociological dimensions. Peirce understood the meaning of the trichotomy in mathematical logic: the first should be totally separate from any conception or reference to any other thing. Michelin alternates from the primary to the secondary or the tertiary communicational position, which, in the last analysis, correspond to the search for a shifting place in the development of questions of visual art.

The second is that which cannot exist without the first. It is the other, relation, compulsion, effect, dependence, independence, negation, occurrence, reality and result.²⁷ In Michelin's

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 terceira, 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 irresolútos legados pela história da arte.²⁸ "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 irreprímível" (*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, *1'22" de glória – Mondrian, Malevich,*

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*. Trans. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 26.

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.

triads it indicates the historical field of art. For Peirce, the primary is the agent; the secondary, the patient; and the tertiary the action through which the first marks the second. The irony of two precursors of the triads suggests the gender politics that is on Michelin's agenda. In her triads, the historical artists are always men. Michelin frequently presents herself as the other of history in terms of geopolitics and gender politics. *A noiva descendo a escada* (1989) is an ironic allusion to the work of Marcel Duchamp, while *4 Estações* (1993), described by Michelin as an "Identity Manifesto", examined the place of women in the history of art and was already working with proper names (last names). In short, in so far as she is sometimes the tertiary element, Michelin proclaims the status of the artist as the agent of the history of art, driving it in the direction of the present.

Porque sim: fragmentos de multimedia "heralds the end of the idea of modern art" in Michelin's work. In her performance *1'22" de glória – Mondrian, Malevich, Michelin* (1994), the triad can be seen from the point of view of the constitution of modern space. However, from a point of view closer to the Brazilian experience, Malevich and Mondrian provided the basic references for neo-concretism which have found their way into Michelin's project. In *Manifesto neoconcreto*, Ferreira Gullar realizes that the elimination of the object of modernity went deeper and came up against obstacles to production in the work of Mondrian and Malevich: "the object that is fractured in the cubist painting is the painted object, the represented object. Finally, painting lies there in pieces, waiting for a new structure, a new mode of being, and a new meaning", Gullar wrote in *Teoria do não-objeto* (1959). Michelin realized, from her experience of neo-concretism, that the artist inventor can only work with the field of unresolved problems inherited from the history of art.²⁸ "Malevich, by recognizing the primacy of the 'pure sensibility of art'... was already expressing, within 'geometric' painting, a dissatisfaction, a desire to transcend the rational and the sensorial, which is now manifesting itself in an irrepressible manner" (*Manifesto neoconcreto*). For Gullar, "Mondrian could see the more revolutionary meaning of cubism and take it forward... With the elimination of the represented object, the canvas—as a material presence—becomes the new object of painting. It is the painter's job to organize it, but also to give it a transcendence that takes it out of the obscurity of the material object" (*Teoria do não-objeto*). If, according to this text, "the struggle against the object continues" with Mondrian, Michelin assumes that, historically, certain artists have used performance to completely eliminate the dependence of art on a relation with the materiality of the object. *1'22" de glória – Mondrian, Malevich, Michelin* is thus concerned, beyond its perturbing opacity, with time and wandering. This glorified fame, far from being a Narcissistic act, addresses the transitory world that Andy Warhol foresaw in the pop future, when everyone would have fifteen minutes of fame, which in fact rescues no-one from obscurity. Warhol's era of glamor was overturned by the web, by the daily avalanche of e-mails, by the "agreed truth" of Wikipedia, by the mass communication of YouTube, by "net-behavior", by the synthetic instantaneity of Twitter, by the political efficacy of social networks and the excessive Narcissism of Facebook, and will be further overturned by what is to come. From the outset, however, Simone Michelin's work always sought to plunge headlong into this on-going cybernetic tsunami.

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

28. On this, see 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.

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 convencional" 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 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 aflição 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 na capacidade de Michelin operar a técnica e adaptar as características do meio a uma

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.

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

The Spirit of Rio. Michelin's *O espírito do Rio* (2007) is an ode to Rio de Janeiro. "The truth about Rio may lie in its spectacular nature, the very question of the image in its manifold dimensions. It is also, generally speaking, imprecise—it is more a sensation than a certainty",²⁹ she remarks. Against the hegemony of asymbolia and the mere idea of communication, there is a need for semiotic productivity in these media. For Michelin, everything should become material for art: the time of the subject, a utilitarian anxiety for efficiency, the speed of communication, color and light, the physical and conceptual malleability of video, the expansion of the material sign of art, the focus and the point of view. The video gaze, where the process of the invention of the image begins, has installed itself in the black box of the video. Post-production folds being in time. At times, Michelin comes close to something like a "dis-assemblage" as a deconstruction of production, moved by a videological desire to destabilize representations of the real. The phenomenology of video proposes an intertextual meeting of media and languages, such as performance, theater, television, music, carnival and video itself.

In another meeting of video art and music, *DesConcerto* (2003) subverts the spaces where culture circulates by way of an unpredictable polysemic and multi-sensorial phenomenon. *DesConcerto* is a form of perceptual interaction that is better fitted to the new visual languages of live-image real-time video processing (by Elaine Thomazzi Freitas). Michelin organizes the process around the disorganization of the accepted canon of musical practices and the disconcerting juxtaposition of different times and places. Perceptual interaction and the chess-game of stimuli shuffle the new songs, narratives, displacements and the topology of sounds. One is disconcerted when there is no time for a program or space for a recital, by a piece which operates inside or outside the concert hall, disorients the position of the "listener" watching, and sets up an insipid polyphony as a way of exploring a placeless place for the music of our time. Disconcerted by the (de)composition of Vania Dantas Leite, the audience is incorporated into disparate musical practices; each one occupying the center of an experience that is unique, because it is individual and unrepeatable.³⁰

The way the plasticity of the image is built up in *O espírito do Rio* also draws on a range of technical tools. However, the plasticity of this work resides in Michelin's ability to use the technique and adapt the characteristics of the medium to a phenomenological correspondence with the conceptual agenda. The four episodes of *O espírito do Rio* seem to be low-quality films, home video shots, the records of an amateur that are out of focus. But Michelin's subtlety lies in an erudition that demystifies the history of video and the accelerated pace of contemporary technology. Language behaves like a cognitive semiotics wandering through the cultural weft of the metropolis, which is at once atavistic and experimental. The breakdowns in sound and visual lapses in the acts or between them establish syncopes and counterpoints in the thumping rhythm of *O espírito do Rio*.

As a counter-documentary, *O espírito do Rio* is structured in post-production around a conceptual axis focused on the relations between art and truth and the counter-cultural critique of the society of spectacle. The gaze is the problematical matrix of contaminated truth,

correspondência fenomenológica com a agenda conceitual. Os quatro episódios de *O espírito do Rio* parecem filmagens precárias, *shots* de *homevideos*, registros de amador e o fora de foco. Ao contrário, as sutilezas de Michelin apoiam-se em erudição dessacralizadora da história do vídeo e do aceleração tecnológica 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 síncope 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 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.

29. In an email to the author dated 12 June 2007. All the quotations from the artist without a source were taken from another email, dated 19 December 2007. This section presents a summary of the author's arguments regarding this work (*O espírito do Rio*, digital video, NTSC, color, sound, 10'43") published in the catalogue, *ATLAS: Américas*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2008. p. 89-95.

30. Vania Dantas Leite has done important work in collaboration with visual artists, such as Anna Maria Maiolino.

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. *Nova objetividade brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 1967.

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

“a possible lack of a boundary between fiction and reality, when I claim that it is a documentary”.³¹ Moreover, “there is a character/characteristic of spectacle that is at the same time asserted and contradicted. This is a spectacle, but it is also a real event”. The aporia envelops notions of truth. Michelin is moving towards Leonilson’s postulate that “there are so many truths”. She shifts the question of truth of Western philosophy to the treatment of truth as something that cannot be reduced to the reality of the documentary. *O espírito do Rio* develops awareness of video as a producer of “fictional truths”. The possible poetics here comes from treating the video as a pseudo-documentary. Michelin’s epistemological method includes Bergson’s intuition (as with the neo-concretists and in Deleuze’s review)³² and Bataille’s un-knowing.³³ *O espírito do Rio* tells a cross-cutting history of Brazilian art, including the baroque, the phenomenology of the senses (of Mário Pedrosa and Ferreira Gullar and the neo-concretist work of Lygia Clark and Hélio Oiticica); the “constructive will” of Oiticica³⁴ and the deep Brazil of Guimarães Rosa, Clementina de Jesus, Oiticica, Caetano Veloso and Emmanuel Nassar. The neo-Baroque, Omar Calabrese claims, works with organized differentiation, polycentrism and rhythm,³⁵ basic elements of the Baroque that pervade *O espírito do Rio*. Michelin’s digital metalinguistics reconfigures the cultural melting pot of Rio: Baroque and performative, tradition and experimentation, syncretism and carnival, connections between different art forms, relations between art and life, the integration of divided classes and the tensions between reason and emotion.

Qualia. *Qualia*, at Oi Futuro, brings together three spaces that share the same political focus. A larger zone comprising a video installation using 3D technology (stereoscopic video viewed using glasses with red and blue lenses) enfolds the visiting artist in the vastness of her cellular interior. At another point, laser beams are fired at a kinetic structure, slowly perforating the surface of a conveyor belt. The two places are joined by statistical data on narco-trafficking in Rio de Janeiro between 2002 and 2010 (the volume of drugs in circulation in the capital, the number of homicides, and the amount of money laundered) provided by micro-processors and displayed on LCD monitors. The light lends a certain enchantment to the menacing communications.

“Qualia [singular: quale, in both Latin and English] is a term that refers to the subjective qualities of mental experiences” and aspects of phenomena. Simone Michelin’s *Qualia* is a history of the body and of regions of the mind. Here phenomenology includes Gestalt and the concept of qualia itself. The work does not imply any taxonomy that follows a strict logic, but the conceptual emergence of many instances of the body, including a philosophical debate on the question. It contains the cybernetic body, the body as spectacle, the body as light, the body as phenomenon and the proprioceptive body. Simone Michelin draws on philosophy, statistics and science to establish a metaphor with the power to affect the urban viewer by addressing the issue of life in contemporary metropolises and the problem of violent crime. The polarizing liquid of the LCD light, which is electronically controlled, is compressed in cells between two transparent polarizing slides. The polarizing axes of the two slides are aligned

“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 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 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

31. In an email to the author dated 12 June 2007.

32. DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1991. p. 35.

33. BATAILLE, George. *Un-knowing. October*, Cambridge, Spring 1986. p. 87.

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

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

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.”

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>>.

perpendicularly with one another. In Michelin's *corpus* such a technical description of LCD operates as a metaphor for the social compression of the "divided city" of *Qualia* in the urban war of social exclusion and the absence of government intervention.³⁶

Simone Michelin's project consists of taking "technological semantics" and launching them as an experimental field of the "post-human" in works such as *Qualia*, a concept that has been worked on by Jeffrey Deitch at the FAE Musée d'Art Contemporain de Lausanne in his exhibition, *Post-human*, in 1992, following on from *Artificial Nature*, the previous year. In Deitch's view, new frontiers had been established between interpersonal behavior; the idea of control over one's own body and inherited social circumstances, transformative social and scientific paradigms, biotechnology, and other such factors, have resulted, in a transformation of the self and a change in what it means to be human. "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."³⁷ Michelin uses all this to forge a kind of space that is already electronic, which moves at a pace that is speeded up by the simultaneous. The pieces share the same linguistic unit formulated with the discourse of light in the installation: the medical examination using laser beams and the statistical information provided by LCD monitors. In this case, more precisely, the technological tools used envelop the audience in a luminous discourse produced by the hypothetical and potential fact, since no-one is exempt from social violence. *Qualia* is not a simulation of something identical that is blown up, but an experimental hypothesis regarding a scientific fantasy ruined by a social nightmare. The installation situates the viewer in a diagram of socio-biological semantic systems,³⁸ since the homicide statistics affect the life expectancy of young people in the most violent parts of Brazil. More remotely, *Qualia* is akin to Waldemar Cordeiro's *Autorretrato probabilístico* (1967), with its bodies defined by chance occurrences, like stray bullets. The activation of *Qualia* thus implies contact with the real social world: the hypothesis of violence, and the chance and probabilities inherent in this. Modern science's promise of immortality and the prospect of an eternal body that medicine raises are roused from their fantasy and confronted by a reality that does not bear them out.

The *Qualia* installation addresses the phenomenological state of fear and dependency that is sprouting from the everyday social fabric. The qualia, according to the artist, point to "big problems" – which, in philosophy, would be "a category of problems to which there is still no solution –, in this case, of two orders: one internal, subjective, relating to personal experience; the other external, concrete, relating to collective experience and social behavior."³⁹ So far as she can see, it would appear that no consensus is likely to arise in the near future, which makes this one of the most fruitful fields in the philosophy of mind. Some philosophers, such as the skeptical Daniel Dennett, deny the existence of phenomena such as qualia. In this thinker's view, the phenomenon is founded on the intrinsic properties of experiences that are also ineffable, not physical and "given" to the subject with no possibility of error, which means that they are "in corrigible".⁴⁰ *Qualia* exhibit sensible subjective properties that accompany perception, and thus represent the "grand problem" of consciousness, "the greatest mystery of philosophy, neuroscience, and psychology. What is consciousness? How can we prove its

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 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 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.

36. An allusion to Zuenir Ventura's *Cidade partida* (São Paulo: Companhia das Letras, 1994), in which he discusses the gaping abyss between the formal city and the slums as a process of exclusion in the urban social space of Rio de Janeiro.

37. POLITI, Giancarlo; KONTOVA, Helena. Jeffrey Deitch's brave new art. *Flash Art*, n. 167, 1992.

38. Semantic Systems Biology (SSB), which uses semantic descriptions of knowledge of biological systems to facilitate integrated data analysis. See <<http://dl.acm.org/citation.cfm?id=1988756>>.

39. MICHELIN, Simone. *Qualia*. 2010. Manuscript in the artist's files.

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.

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."

existence? Ineffable, impalpable, non-quantifiable, and yet real”, Michelin writes. Her proposition contradicts the political project of modern medicine, which, according to Michel Foucault, “can no longer be merely a body of techniques for curing disease and knowing what these require; it will also involve knowledge of the healthy human being, a simultaneous experience of the human being who is not sick and a definition of the *model human being*”.⁴¹ Michelin thus announces the bankruptcy of medical knowledge in the face of social biology. Her model, different from that of Lygia Clark, is not one of art that heals, but of art that warns us of the death drive in the midst of life.

The philosopher, Michael Tye, has analyzed mental states to which the concept of qualia might apply. He sums up the positions of Thomas Nagel, Christopher Peacocke and N. Block as being focused on visual experiences that indicate the occurrence of various visual qualia.⁴² Tye lists the intrinsic aspects of visual experience itself, such as accessibility to introspection, the possibility of varying without any variation in the representational contents of experience, the status of being mental counterparts of given visual properties of objects, and their unique role in determining the phenomenal character of experience. The obscure space of Michelin’s *Qualia* projects forth meanings. Michael Tye discusses issues such as the “ability hypothesis”, the “argument from knowledge” (which is similar to Michelin’s) or “absenteeism behavior” as ways of shedding some light on qualia. In his view, qualia have contents that represent the properties of certain experiences. Everything participates in that which is subjectively irreducible. For Tye – as has always been the case for Michelin –, perceptual experiences imply specific operations of the senses, bodily sensations, emotional reactions and psychological states. Experiences and feelings are irreducibly subjective. He agrees with Galen Strawson that other sensations, such as memories that suddenly spring to mind, may also be qualia. In an article entitled “What is it like to be a bat?” Nagel claims that “consciousness is what makes the mind-body problem really intractable.”⁴³ One could compare the visual phenomenon of the bat used by the philosopher with the work of Simone Michelin. The set of visual circumstances that make up *Qualia* cast doubt on the phenomenological experience of the gaze, by making it uncanny. The image of the bat and its night vision reminds us both of Plato’s cave and Michelin’s installation, in which epistemological experience comes from stimulating the idea of a “quale”. The obscurity of *Qualia* requires of the viewer an instinct similar to that of Nagel’s bat.

Qualia’s small circles of colored light are like the laws of Gestalt regarding the perception of the spots on a Dalmatian: the eye is adrift in the irresolvable ambivalence between the representation of the dog and the “abstract” spots of paint that make it up. Michelin’s equivalent of the Dalmatian is our own anatomical conformation at a hyper-microscopic scale, since the circles of light in *Qualia* amount to an experience of color that draws our own organism. In this installation, the fun of diving into the hypothetically anatomical inner world is juxtaposed with the light that tattoos the synthetic human skin with laser beams. Quite discretely, a little statistical information flashing up on LCD screens reveals in the shadows the horrible record of urban violence and brings us back to the real world and the sensorial attentiveness of proprioception.

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 dálmata: o olhar deambula na compreensão da irresolúvel ambivalência entre a representação do cachorro e as manchas “abstratas” de tinta que a conformam. O dálmata 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 fachos 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 deslançam 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 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: auto-conservação, crescimento, procriação, preservação das espécies”.⁴⁷ O corpo plurissensorial, já pós-humano, requisitado por *Qualia* ainda remete àquele mesmo abordado por Langer,

40. TYE, Michael. Qualia. In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2009. Available at <http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/qualia/>. Accessed on 1 May 2011.

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

42. 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.

43. NAGEL, Thomas. What is it like to be a bat? *The Philosophical Review*, v. 83, n. 4, 1974. p. 435.

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.

Proprioception, the sixth sense, which recognizes and locates the body in space, was described at the end of the 19th century by the physiologist, Charles Bell.⁴⁴ It is an inner sense, at times unquantifiable, but capable of identifying the position and orientation of the body. Affliction and degradation upset proprioception, as in the razor scene in Buñuel's 1929 film, *Un chien andalou*. Fear, a metaphor for heterotopic social situations can be found in the work of Brazilian artists such as Cildo Meireles, Ivens Machado, Raul Mourão, as well as in Michelin's *Qualia*. According to Virilio, the relation between art and science is a kind of dance of death.⁴⁵ Meireles's *Introdução a uma nova crítica* (1969), consists of a chair with nails in it under a tent covered by a black veil. The piece aims, in the artist's own words, "to exercise a critique that occurs in such a way that the nature of the process and the material used coincide with the nature and the material of the object the critique is directed towards". During the dictatorship, following the 1964 coup, Machado's insidious *Mapa mudo* (1979) draws a map of Brazil in concrete with shards of broken glass set in it. A physical question introduced by work of this kind, including Michelin's, is that of the synapse.

Synapses are located at the end of neurons and transmit nervous impulses from one neuron to another. The ends of neurons meet and the stimulus is transferred from one neuron to the next by way of neurotransmitters (chemical intermediaries). There is thus "contact" between the elongated transmission nerves (axons) and the elongated receptor nerves (dendrites), but without any real physical contact between them. It can thus be described as a space in between, a synaptic hiatus, which, in the case *Qualia*, is opened by fear. The eye that examines the shards of glass in Ivens Machado's sculpture or reads Michelin's statistics, activates the circuit of synaptic transmission and the corresponding defensive reaction. Vision, however, does not replace the proprioceptive system but sharpens it. Susanne Langer, the theoretical writer whose work was fundamental for the theory of neoconcretism, shows that the development of the language of signs occurred in parallel with "the physical development of the sense organs and the structure of the synapse. Its function is to transmit sensory messages to the muscles from the glands – to the organs for eating, mating, fight and flight – and, obviously, it works to promote the elementary biological requirements: self-preservation, growth, procreation, and preservation of the species".⁴⁶ The now post-human multi-sensory body required by *Qualia* still harks back to the one addressed by Langer, Merleau-Ponty and the Neoconcretist Manifesto, when they deal with intercommunication between different art forms and the complexity of the way meanings travel through the perceptual apparatus. Michelin's aim is to trace the route of the sensible between digital technology and mental and sensorial perceptions.

"The consolidation of progress by catalogues and television sets. Just machinery. And blood transfusions", proclaimed Oswald de Andrade in the *Manifesto antropófago* (1928), pioneering words on the relation between technology and anatomy, the body-machine, which is now the central issue in Michelin's *Qualia*. Oswald's analogy goes on to claim that, when human beings "identify their habitat, understand the circulation and composition of their blood, create the machine and through the most terrifying experiments create an industrial society, then they will become international and enter the first stages of history".⁴⁷ This is why *Qualia* should perhaps be classified as a phagic place, which devours the subject.⁴⁸ In Oswald's terms,

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.

"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 antiedipiano 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. 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.

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

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.

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

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

45. VIRILIO, Paul. *Fear and art*. Trans. Julie Rose. London: Continuum, 2003.

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

Michelin's work is moved by a perverse voraciousness, because it clashes with the technology of machines. Pieces such as *1'22" de glória – Mondrian, Malevich, Michelin and Qualia* are microphysical hypotheses of power, in which a biopolitics of technology is imagined, which was once virgin territory in symbolic terms. *Qualia*, however, is an ambivalent place. Art as a laboratory examination deals with the formation of the subject from the participatory presence of the body. The anti-Oedipal organ-less body of *Qualia* can only be seen from the marks on the synthetic skin and the laser light.⁴⁹ In Michelin's symbolic economy, it is the clinical body of the spectator in movement that brings the parts of the installation together and gives them a totalizing connection. The body in *Qualia* parodies the clinic itself, now using the critical scrutiny of Foucault. Abandoned – anonymous and socially abused by the state and by violent crime –, this is also the legally invisible body – an urban version of Giorgio Agamben's *homo sacer*. From this perspective, the only promise that *Qualia* makes is the impossibility of social health.

For Simone Michelin, state-of-the-art navigation between advanced technologies is a way of conquering new space and fields of discourse for poetry and fantasy. She has what Gaston Bachelard's phenomenology described as a material desire, which, in her case, is digital and technological. She is one of those artists for whom communications technologies do not operate in a work of art solely as a neutral mirror, in which the artist, the viewer or the general public can find a mere automatic self-reflection. Michelin sees in this a procedural hypothesis regarding the genesis of the subject. However, much video art takes "the viewer to be an ego" – to paraphrase Merleau-Ponty.⁵⁰ Michelin's *corpus* maps the human body, as can be seen in *12 horas de trabalho pela Constituinte*, *O espírito do Rio* and *Qualia*. The playfulness of *O espírito do Rio* critically builds up its own delirium; it does not just present a psychiatric diagnosis. Her work eschews the idea of the psychoanalytical mirror and the voice of the analyst in the social order that can invert the critical awareness of narcissism. Michelin's work, like the cinematic images of Ana Maria Maiolino, Sonia Andrade, Leticia Parente and Lenora de Barros, aims to be a field of action within existential territories that pass through the body. At times, her work reflects on what the subject was and is today.

47. Oswald Andrade, in a one-page untitled, undated manuscript from the author's files. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Curators). *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 49.

48. Term coined by Zygmunt Bauman based on the cannibalism in Claude Lévi-Strauss's *Tristes trópicos*. BAUMAN, Zygmunt. *Liquid modernity*. Londres: Polity, 2006. p. 98.

49. See DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'anti-Oedipe: capitalismo et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

50. The philosopher wrote "the observer as an ego". MERLEAU-PONTY, Maurice. *Cosmologia del siglo XX*. Trans. Jacinto Luis Guerreño. Madrid: Gredos, 1971. p. 168.

Campo 1

Primeiros trabalhos

Postais (1978-1981)
Registros da Memória (1979)
Vivi viu a uva (1979)
Homenagem à Natureza Morta (1980)
O pão nosso de cada dia (1980)
Porque sim: fragmentos de multimídia (1982)
Intervenção Urbana (1984)
Prato Feito (1986)
12h de Trabalho pela Constituinte (1987)

Campo 2

Heterocronotopias

A noiva descendo a escada (1989-2005)
Monumento (1993)
Anunciação (1993)
La fleur du mal: Narciso (1993)
1994 (1994-1997)
ZP1 - Zona Polisensorial (1997)

Campo 3

Ondas de probabilidade

Lições Americanas (2000-2002)
DesConcerto (2003)
Vivi Viu o Vídeo (2004)
ADA - Anarquitadura do Afeto (2004)
Lilliput (2005-2009)
Vista Aérea (2009)
Qualia (2010)
Fogos de Artificio (2011)
1 Minuto ou Abomináveis pregas Abdominais (1996/1998)

Campo 4

Vídeos Selecionados

Museum Brotherhood (2001)
Araponga: Ranap-Gaó (2001)
Cacofonia Cena 2 (2003)
O espírito do Rio (2007)

Sobre fotografia *(Michelin, RJ, 1985)*

Anotações dos sinais objetivamente considerados realidade, a fotografia aparece como instrumento de observação. Uso a máquina fotográfica para me apropriar dos sinais-estímulos emitidos pelos objetos do mundo e através das possibilidades de sua combinação crio uma linguagem híbrida, resultado da mistura de realidades objetivas que durante o processo vão perdendo suas características, ficando mais permeáveis, suportando diferentes leituras.

A linguagem fotográfica me permite trabalhar num plano, ou com um conjunto de signos que fazem parte do repertório conhecido (reconhecido) pela maioria das pessoas. Partindo dele elaboro estruturas poéticas que podem ser lidas de acordo com o universo referencial de cada um.

Por outro lado, através da fotografia vou entendendo fenômenos como a luz (a formação da imagem), as qualidades das matérias em relação a ela, a organização e percepção do espaço. Mais do que a reprodução mecânica do “instante”, me interessa a “materialidade” fotográfica e a possibilidade de incorporar outras imagens no processo/uso desta mídia.

Para mim, é um exercício importante de concentração e observação dos fenômenos.

On Photography *(Michelin, RJ, 1985)*

Notations of the signs objectively considered reality, photography appears as an instrument of observation. Use of the camera to appropriate stimuli-signs emitted by world objects and through the possibilities of their combination I create a hybrid language, outcome of the mixture of objective realities which, during the process, are going to lose its characteristics, becoming more permeable, supporting different readings .

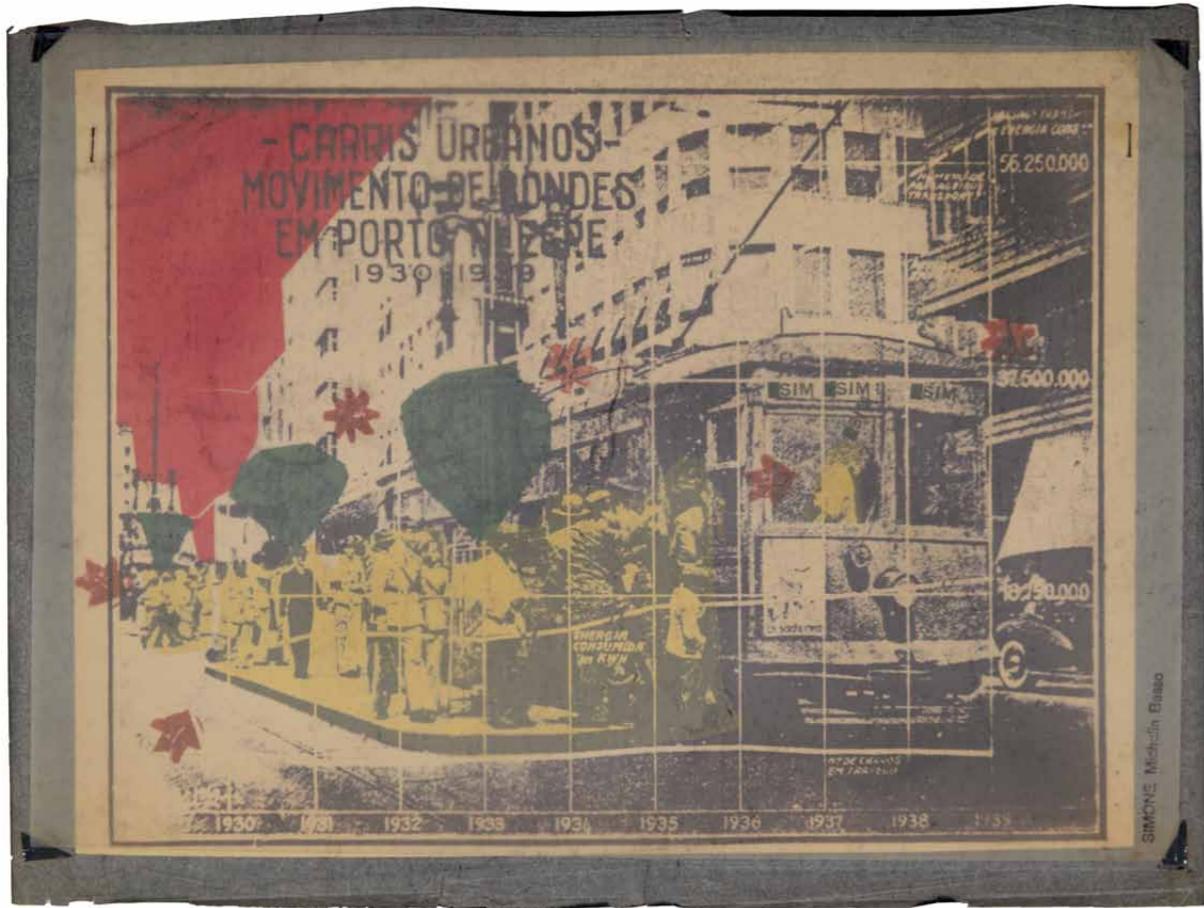
The photographic language allows me to work on a plan, or with a set of signs that are part of a repertoire known (recognized) by most people. Departing from it, I elaborate poetic structures that can be read in accordance with the universe of each individual one.

On the other hand, through photography I understand phenomena such as light (image formation), the qualities of material in relation to it, the organization and perception of space. Rather than the mechanical reproduction of the “instant,” I am interested in the “photographic materiality” and the possibility of incorporating other images in the process / use of this media.

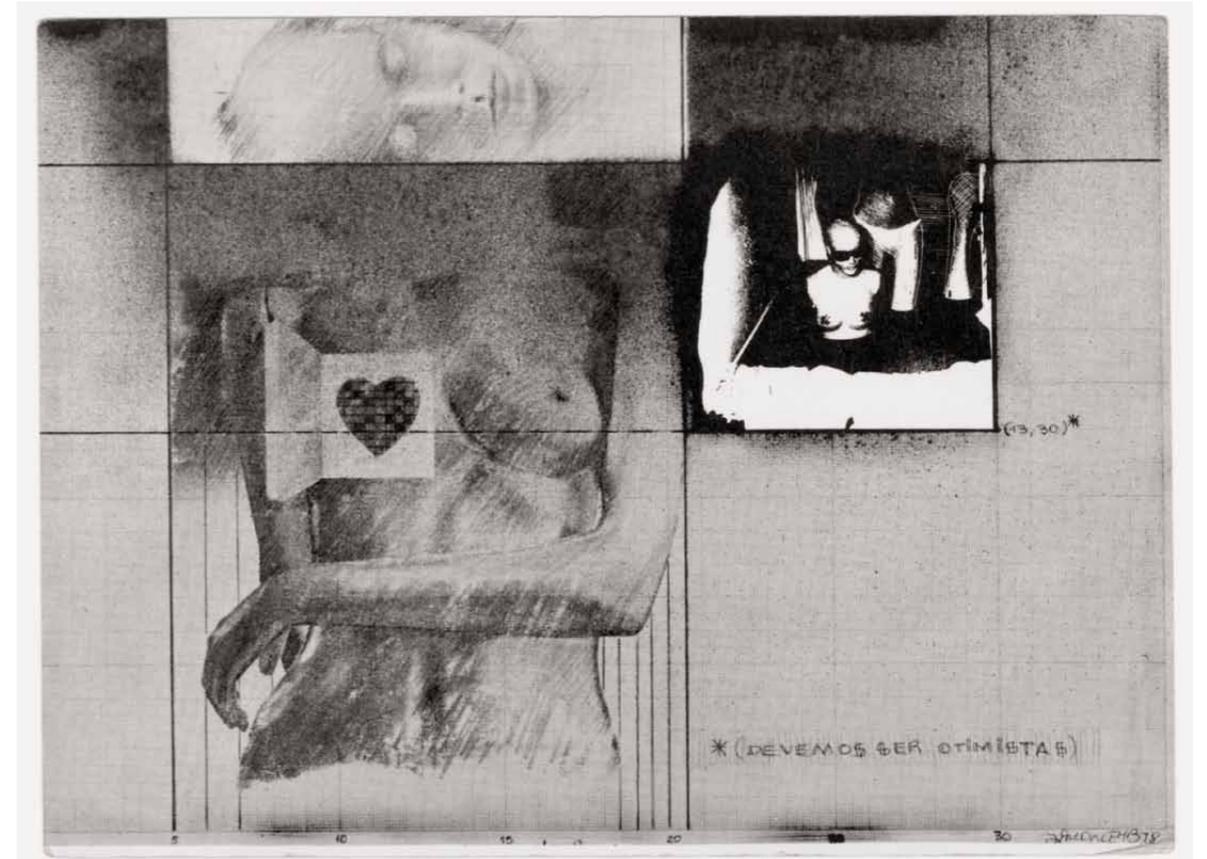
To me, it's an important exercise of concentration and observation of the phenomena.

Primeiros Trabalhos

1978-1989







PORQUE SIM FRAGMENTOS de MULTIMEDIA

PORTO ALEGRE

1982

COLAGEM DE IDEIAS → EXPOSIÇÃO COLETIVA CADA INTENÇÃO É VEICULAR ATRAVÉS DE DIVERSAS MÍDIAS NÃO SÓ PENSAMENTOS E ATITUDES CONCRETIZADOS NAS DIVERSAS LINGUAGENS VISUAIS MAS TAMBÉM A EXPRESSÃO DAS NOSSAS VONTADES NESTE MOMENTO E CONTEXTO UM ~~VIAJEN~~ EXERCÍCIO DE LIVRE FLUIR DE EMOÇÕES.

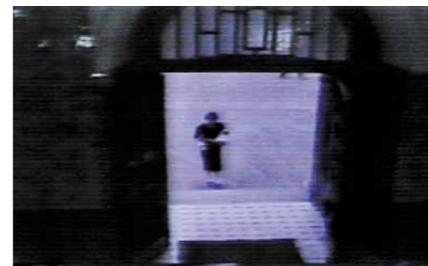
ESTE TRABALHO ACONTECERÁ NO PORÃO DO MARGS DE 17 DE NOVEMBRO A 15 DE DEZEMBRO E SERÁ COMPOSTO DE:

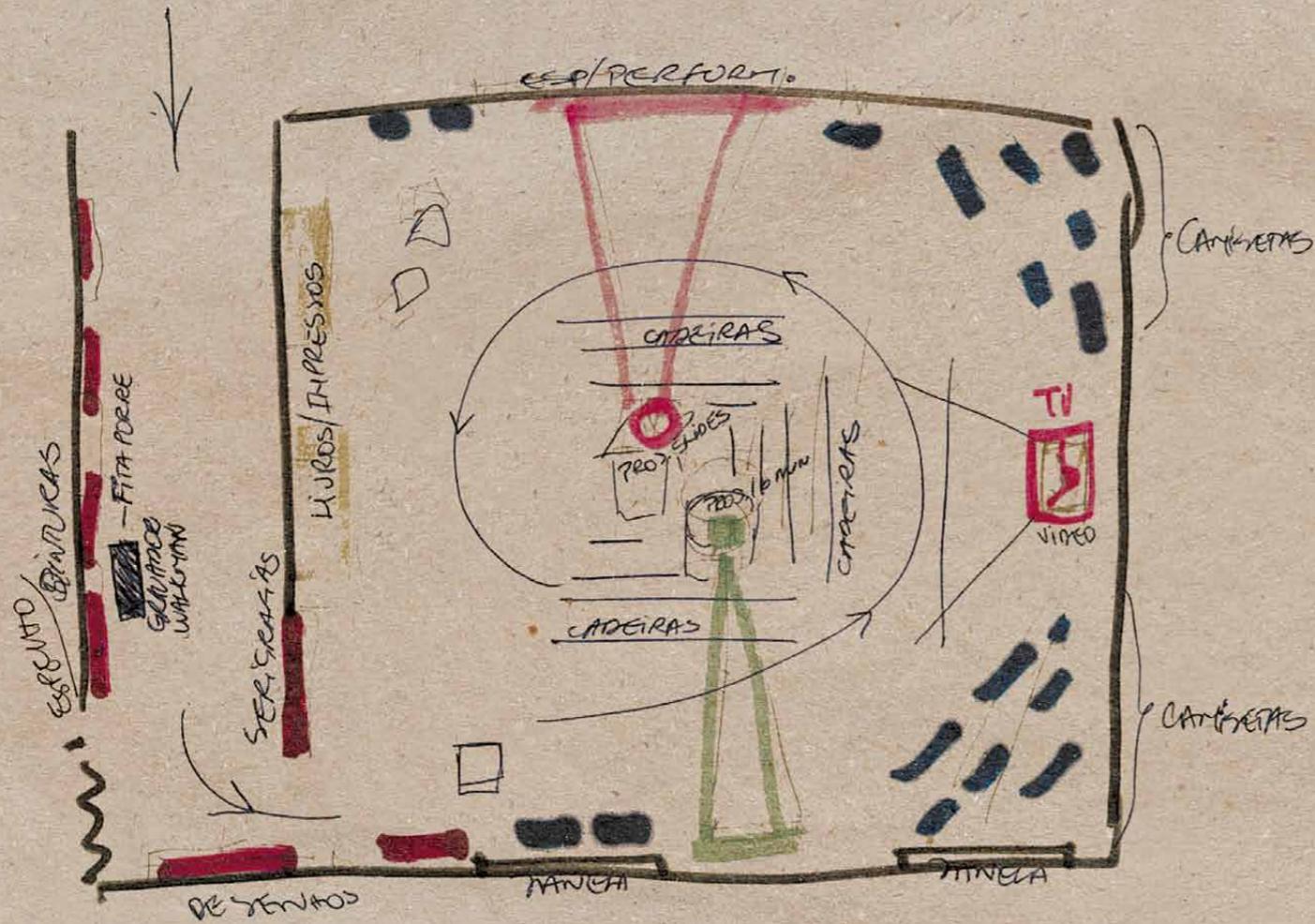
- 1 COLEÇÃO DE CAMISETAS/SERIGRAFADAS OU PINTADAS/EXTENSÃO DO TRABALHO DE CADA PARTICIPANTE, VISANDO COLOCAR ESTE PRODUTO ESTÉTICO A OBRA NUM CANAL MAIS ACESSÍVEL E DESMISTIFICADOR.
- 1 VIDEO-PERFORMANCE./REALIZADO COM A COLABORAÇÃO DA TVE - PROGRAMA QUIZUMBA.
- PUBLICAÇÕES
- PROJEÇÕES DE SLIDES e FILME
- GRAVAÇÃO FITA.
- FEIRA DE IMPRESSOS EM GERAL

REALIZAÇÃO de: HELOÍSA SCHNEIDERS DA SILVA,
MARA ALVARES, RENATO HEUSER,
SIMONE MICHELIN — COLABORAÇÃO
FERNANDO LINBERGER

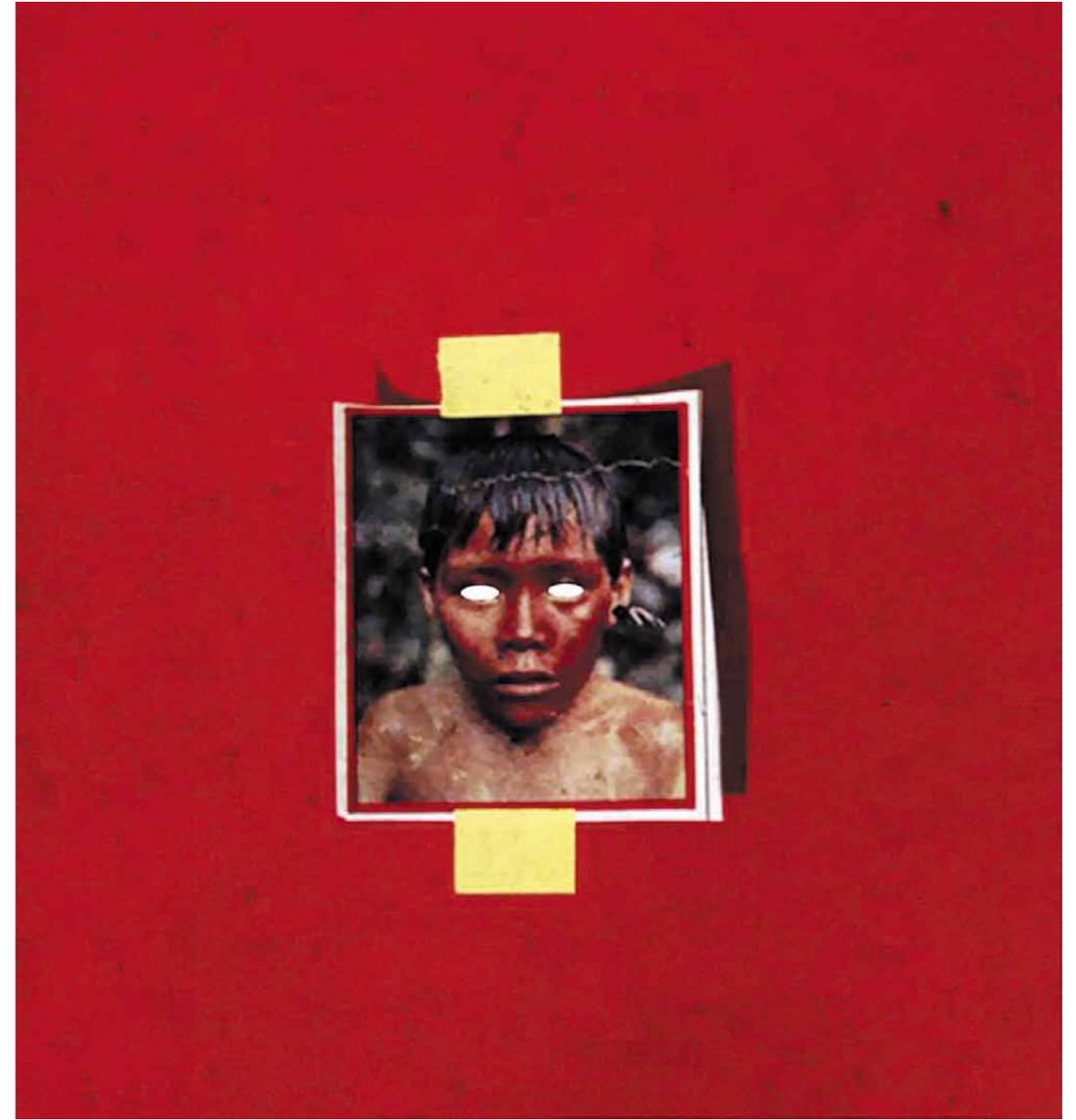
ABERTURA: dia 17 às 18hs - COM FUNCIONAMENTO
ATE' às 20hs.

durante a semana das 13hs às 17hs.



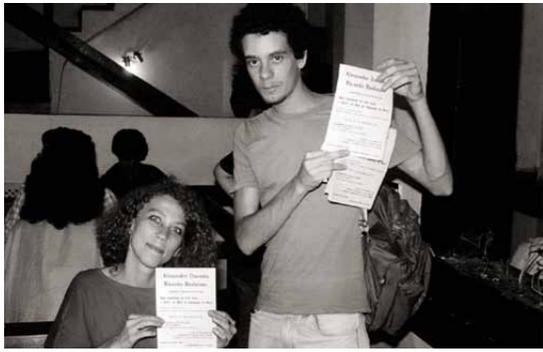


Nas fotos ao lado: vistas de Porque Sim, Fragmentos de Multimedia, MARGS, 1982. De cima para baixo, da esq. para a dir.: Fernando Limberger e Heloisa Schneiders da Silva; Marcio Bins Ely; Carlos Pasquetti e Milena Weber (ao fundo).











«Vivi viva a vita!» PoA-1978
SILVANO MICHELIN 1960



A noiva descendo a escada Trabalho em progresso que problematiza o lugar da mulher na História da Arte enquanto reflete sobre aspectos estruturais dessa mesma história.

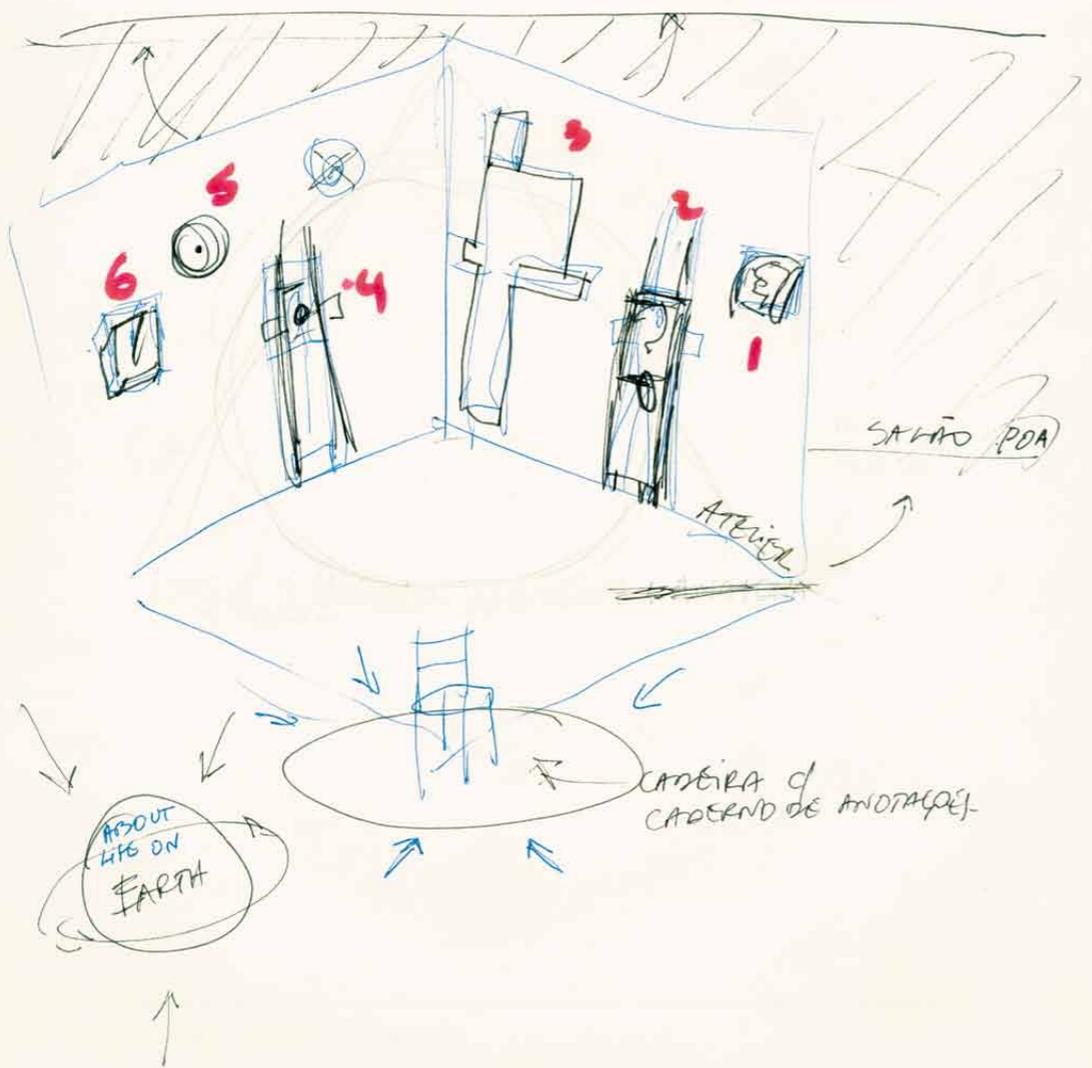
***The Bride Descending a Staircase** Work in progress that discusses women's place in art history as it reflects on the structural aspects of that history.*

A noiva descendo a escada

1989-2008

- QUANDO OLTEI PARA ELA, APAI KONADO,
 VI ~~UMA~~ ~~CONTINUA~~
 GELANDO.

SIMPLES, SENSORIAS ~~NA~~ ~~MOTIVAR~~
 E CONCRETAS MODALIDADES DE PENSAMENTO
~~A~~ ~~NOVA~~ ~~DESCOBRIR~~ ~~A~~ ~~ESSE~~ ~~TO~~
~~A~~ ~~MAIS~~ DOS SELVA-
 GENES (G. FRAZER)



... THE TERROR OF BEING FREE ALSO MEANT BEING
 OUT OF CONTROL.

MASACCIO MAGRITTE MICHELIN

o nascimento de Vênus
the birth of Venus

MAREY MUYBRIDGE MICHELIN

print temps

MANZONI MICHELIN MOHOLY

o jardim secreto tem duas vias
the secret garden has two paths

MIRO MATISSE MICHELIN

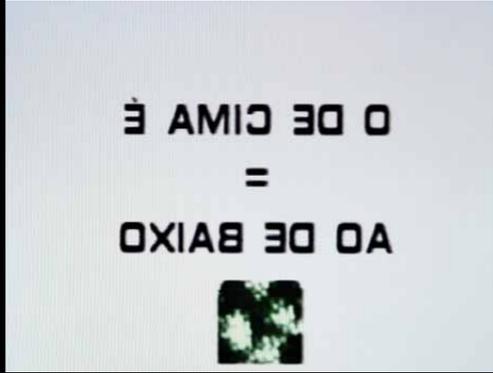
o castelo da pureza
the castle of chastity

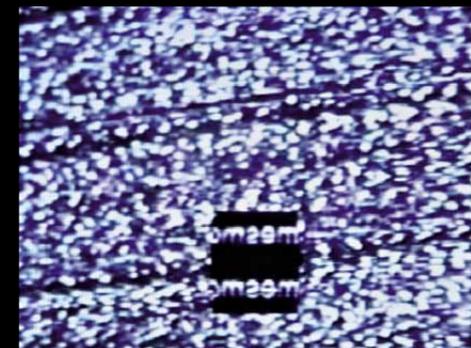


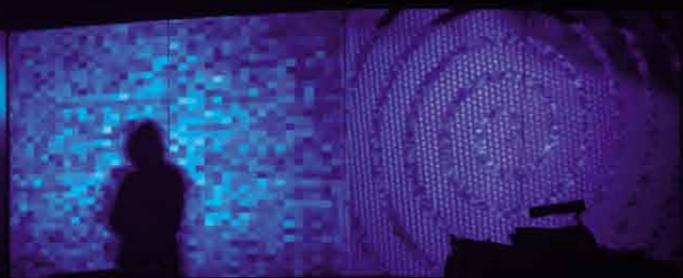
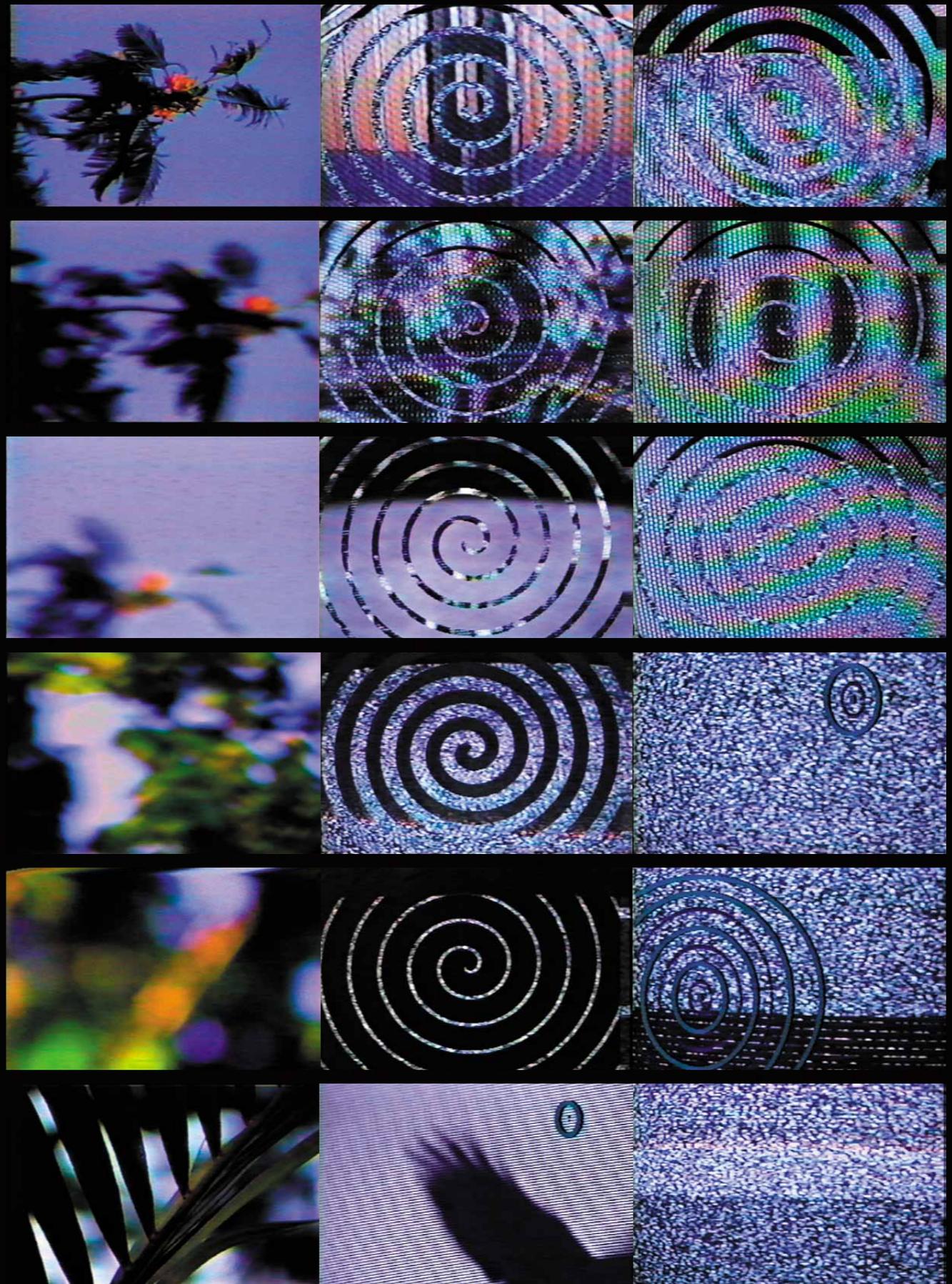


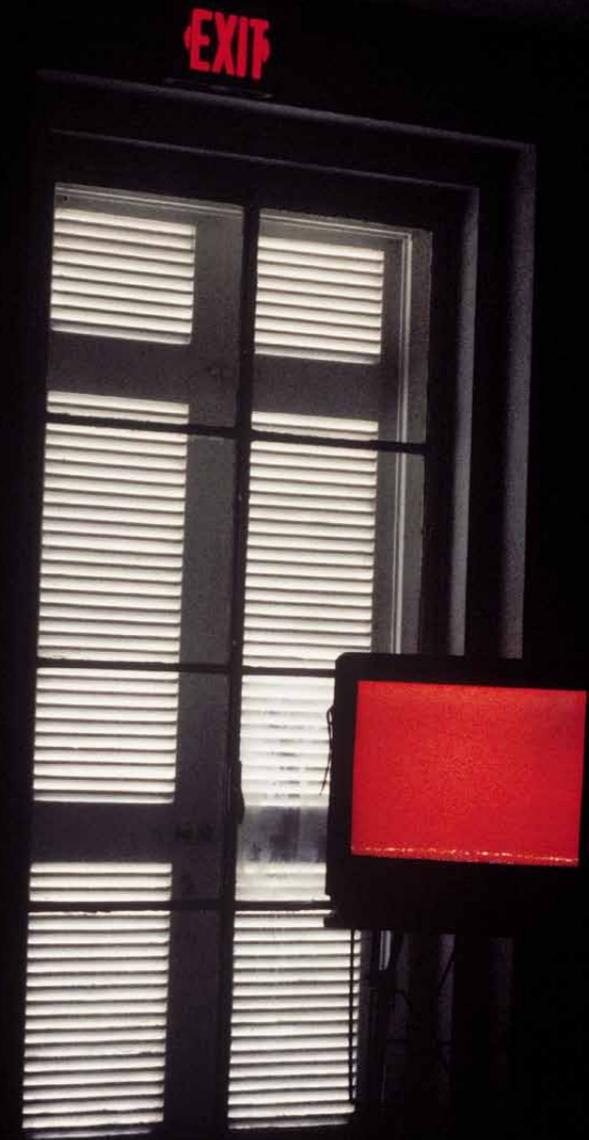






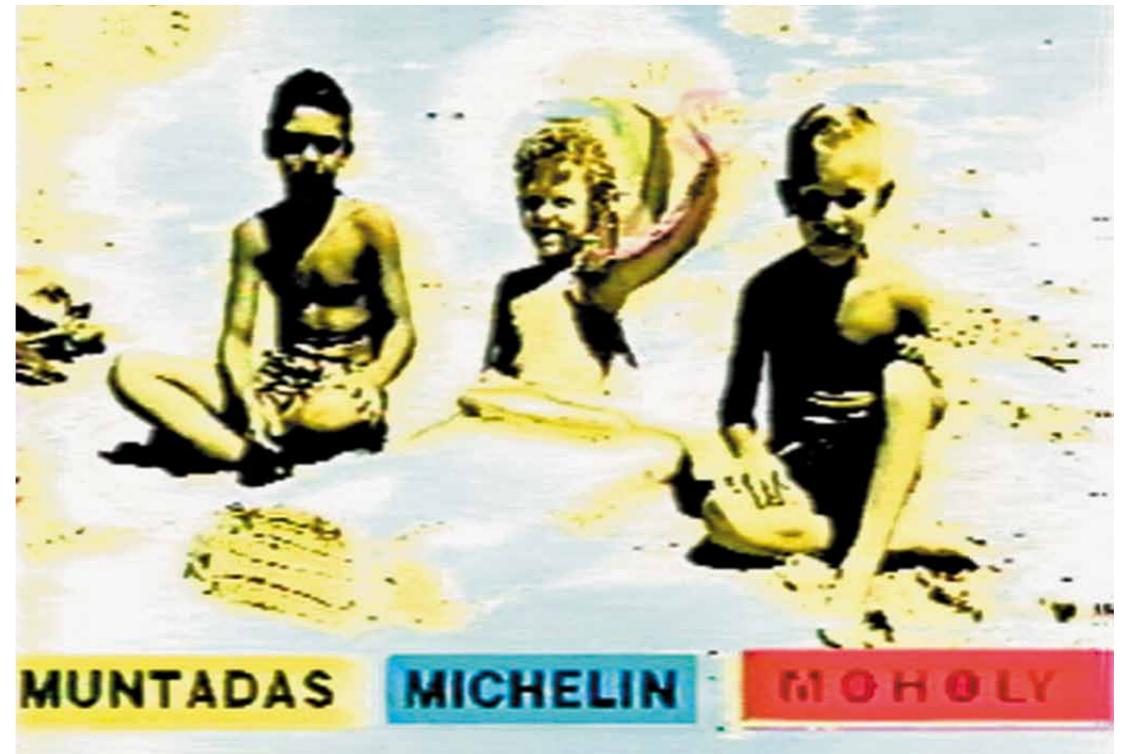


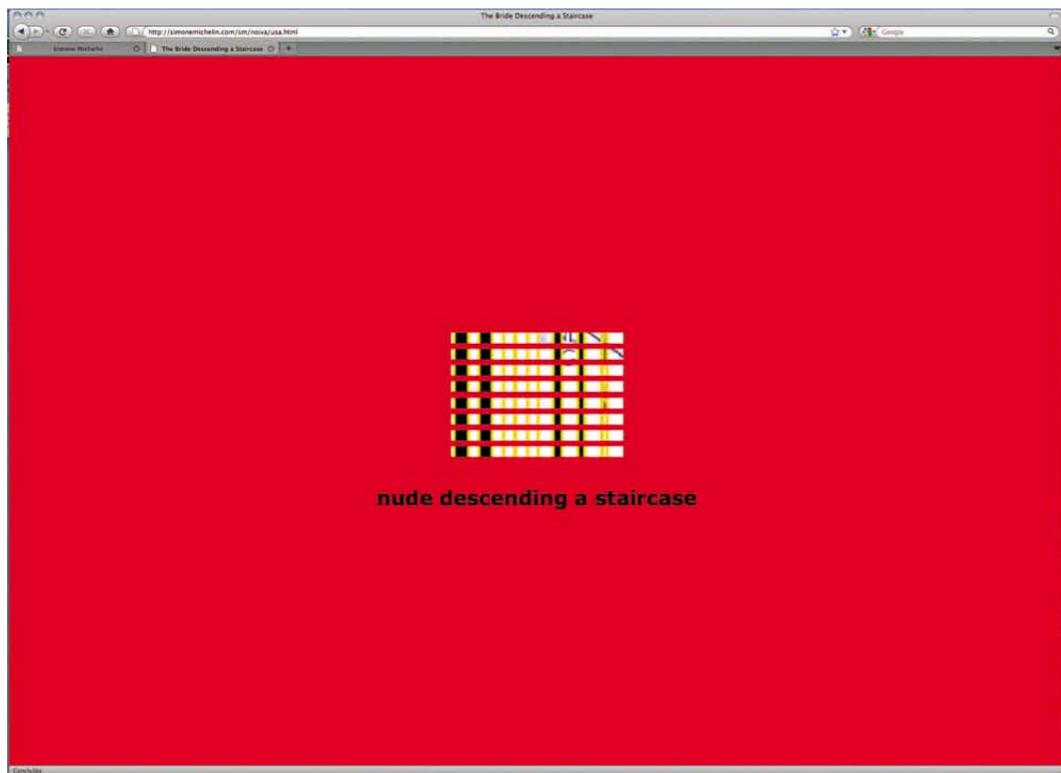
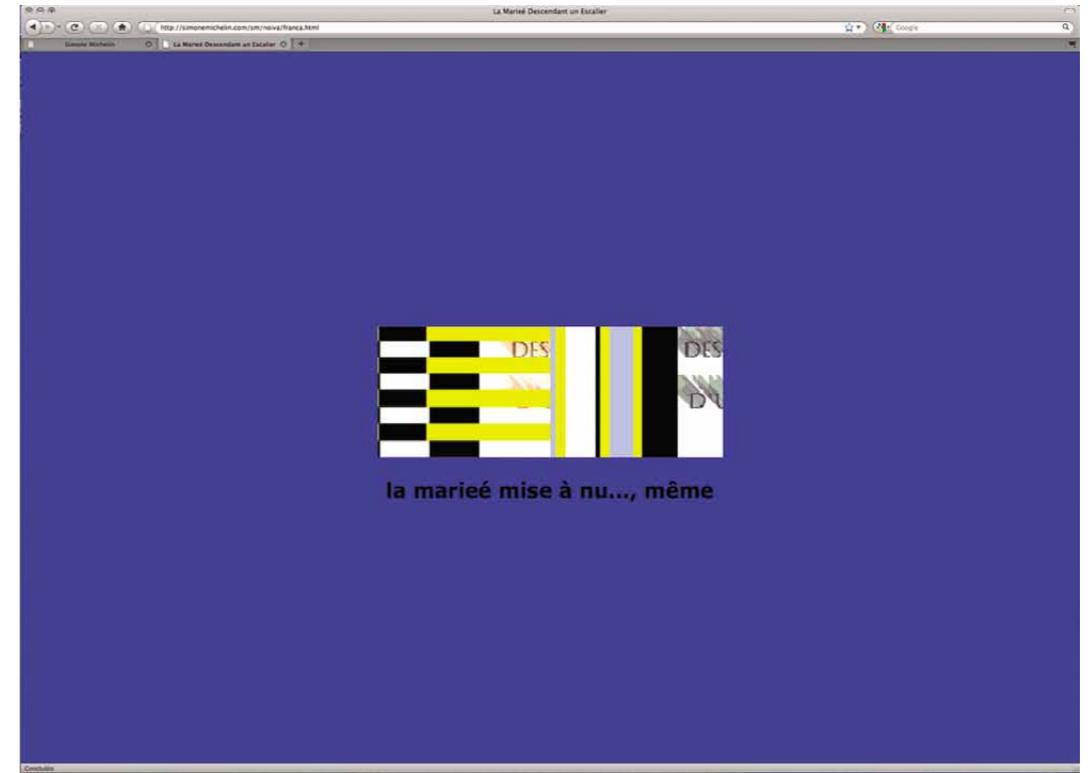
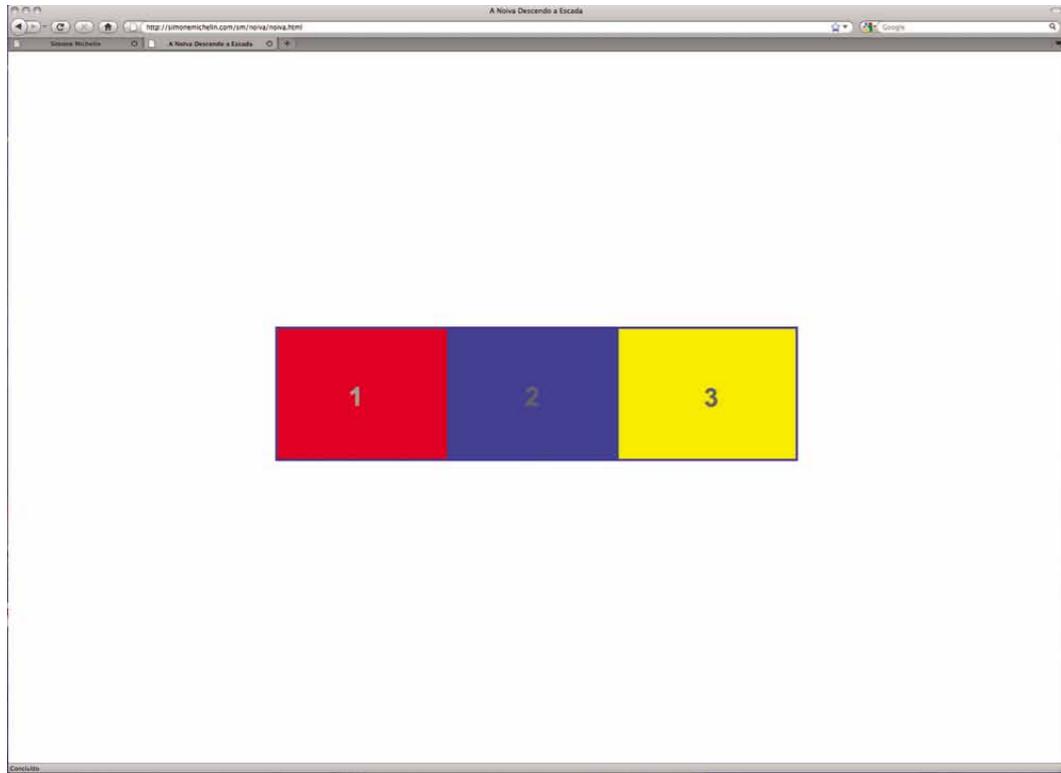


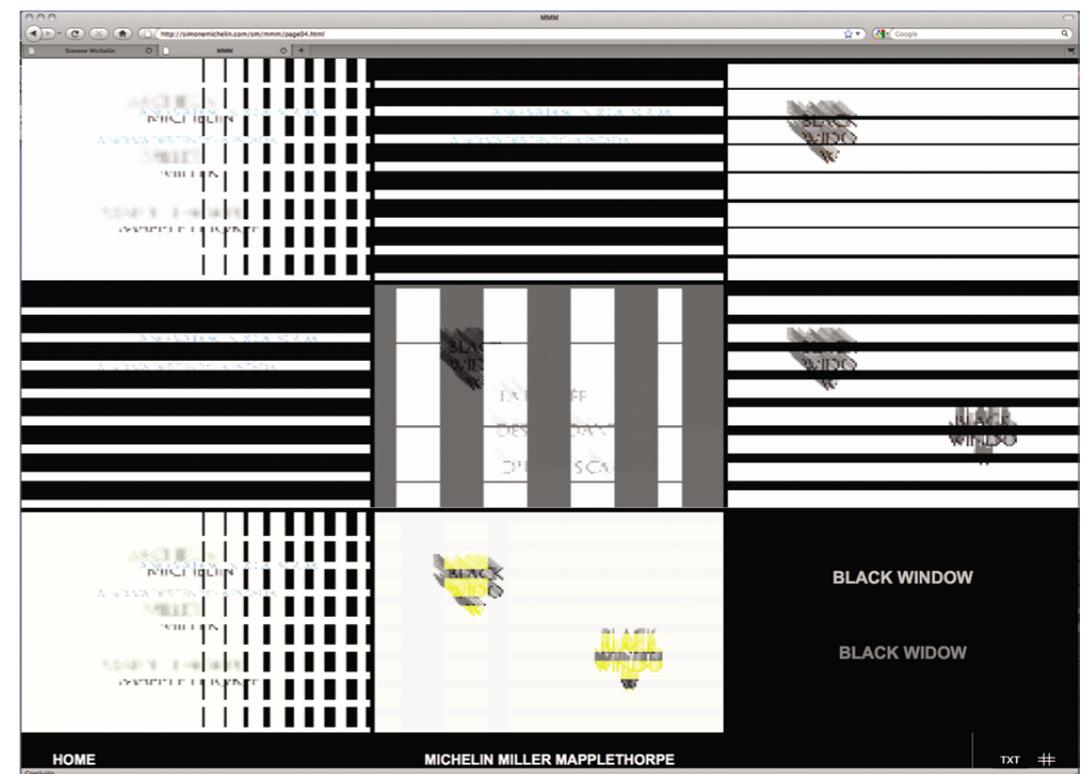
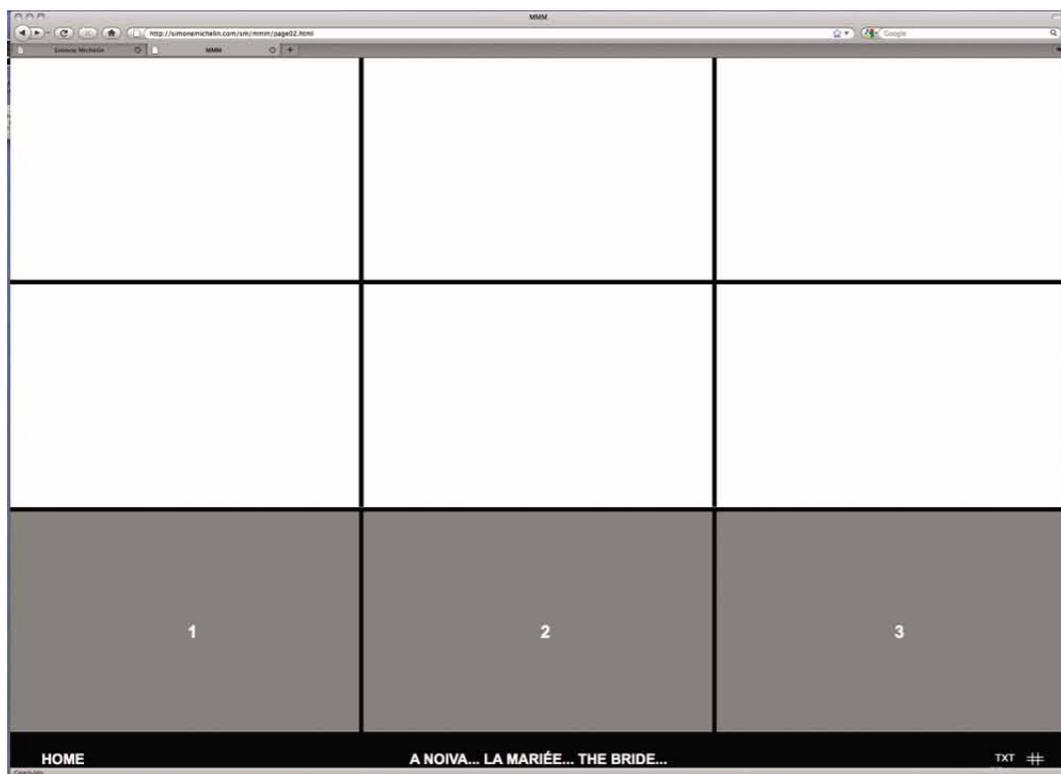
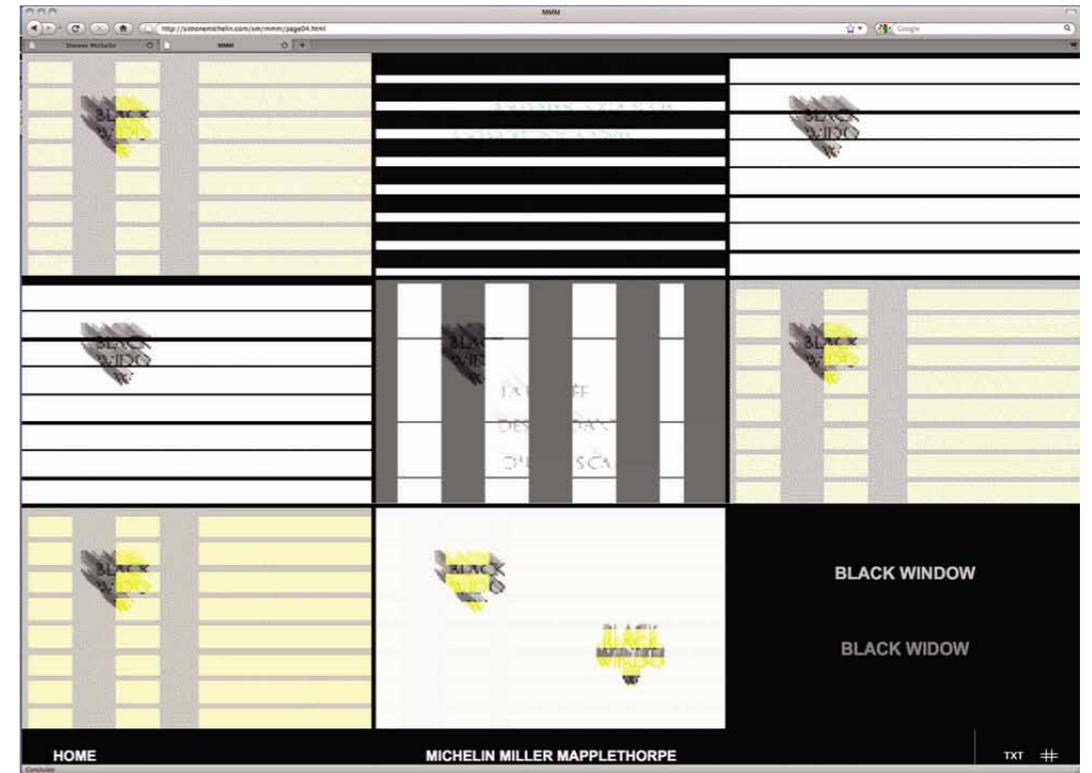
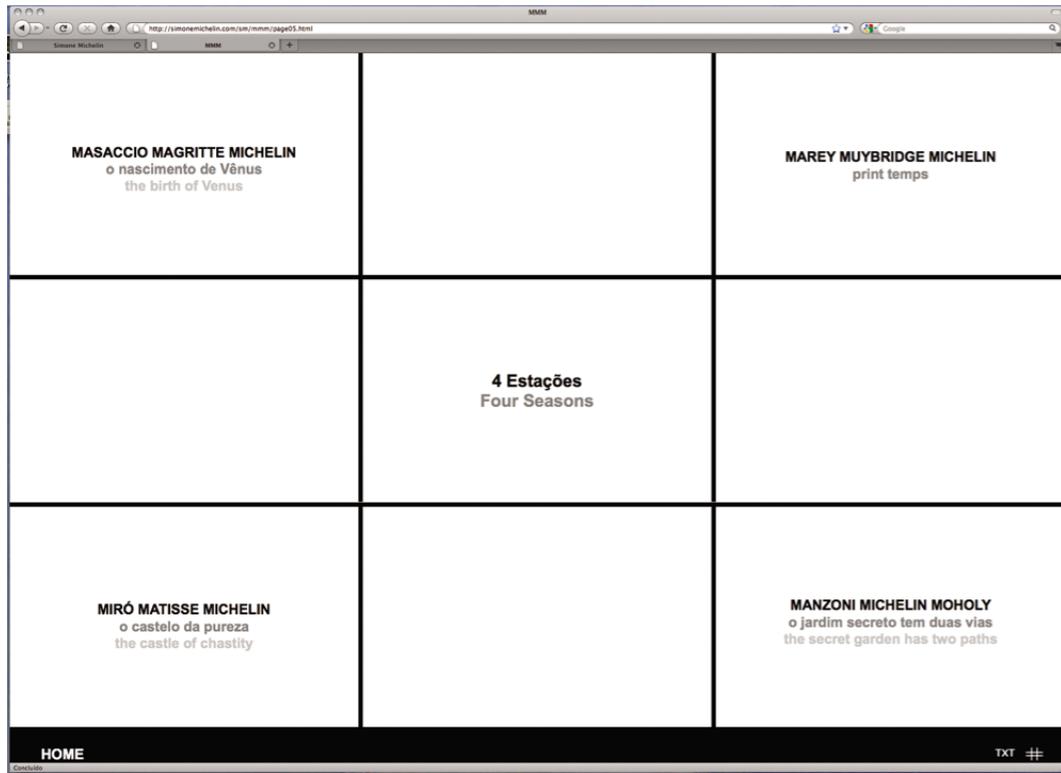


MOHOLY









1994 Projetada para a galeria do Centro Cultural Cândido Mendes Ipanema (atual Galeria de Arte Maria de Lourdes Mendes de Almeida), a instalação relaciona o espaço interno da galeria com a rua (espaço externo). O trabalho propõe reflexões sobre a natureza daquele momento histórico em que ocorre a mudança do nome da unidade monetária brasileira para Real. Na instalação, vemos fotocópias coloridas, colagens com fotos de diferentes regiões brasileiras, arquivos de metal e monitores de TV com vídeos mostrando cenas da TV aberta, do ano de 1994, apropriadas e reprocessadas, ao mesmo tempo em que vemos a rua através da parede de vidro da galeria.

1994: Casa de Alice Este trabalho é a segunda versão de *1994*, em que o espectador também é colocado diante do panorama vivido aquele ano no Brasil. Imagens de violência e de noticiários mostrando o exército garantindo a segurança das entregas do dinheiro novo nos bancos são projetadas por trás de uma grande tela que forma uma das paredes da casa. Em dois monitores, aparecem imagens da artista empacotando seu último ateliê de pintura. O interior da “casa”, pequeno e forrado de espelhos, reflete, desconstrói, multiplica o material em vídeo e cria um espaço caótico, hipersaturado, como metáfora do clima psicológico gerado pelas pulsões de tal período histórico.

1994/SP O espectador entra na instalação por um corredor estreito e desemboca num espaço com paredes que não estão exatamente retas. Uma das paredes é uma tela que recebe uma projeção por trás. Na frente dela, está uma pequena mesa inclinada, num ângulo de 60º, em cujo tampo aparece outra projeção. O chão é coberto com tijolos soltos que não foram queimados, feitos à mão e numerados, que se esfrelam facilmente com o peso das pessoas, desequilibrando quem por ali se locomove. Pela sua estrutura, esta versão cria um contínuo espaço-temporal cujo pathos enfoca particularmente as emoções do medo e da fé. Nela, há um movimento de redução de elementos constitutivos da versão original e de alargamento dos estímulos sensoriais na medida em que o trabalho estimula a percepção táctil e não só a auditivo-visual.

1994 Designed for the Centro Cultural Cândido Mendes Ipanema (Galeria de Arte Maria de Lourdes Mendes de Almeida), the installation connects the inner space of the gallery with the external space of the street. The piece promotes reflection on the nature of the historical moment when the real became the new Brazilian currency. The installation contains colored photocopies, collages of photos from various regions of Brazil, metal files, and TV sets showing scenes from public TV stations from 1994, which have been reprocessed. We can also see the street beyond the glass windows of the gallery.

***1994: Casa de Alice** This is a second version of 1994, in which the viewer is confronted with a living panorama of that year in Brazil. Images of violence and news reports showing the army ensuring the safety of deliveries of the new currency to banks are projected from behind a large canvas that forms one of the walls of the house. Two monitors show images of the artist packing up to move from her last studio. The interior of the “house”, small and covered in mirrors, reflects, deconstructs and multiplies the material on video and creates a chaotic, hyper-saturated space, as a metaphor for the psychological climate generated by the driving forces of such a time in history.*

***1994/SP** The museum-goer enters the installation by a narrow corridor that leads into a space with walls that are not exactly straight. One of the walls is a canvas on which an image is projected from behind. In front of this there is a small table tilted at an angle of 60º, on which another image is projected. The floor is covered with loose unfired, hand-made, numbered bricks, which crumble under the weight of people walking over them, setting them off balance. The structure of this version of the installation creates a continuum in space and time, whose pathos focuses on feelings of fear and faith. It tends to break down the elements that made up the original version and broaden the range of sensory stimuli, since the piece encourages tactile as well as audio-visual perception.*

1994

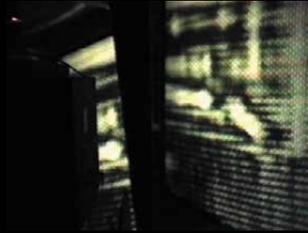
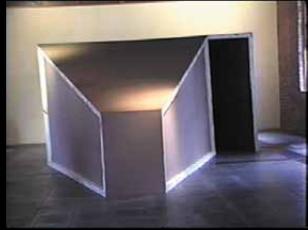
1994-1998



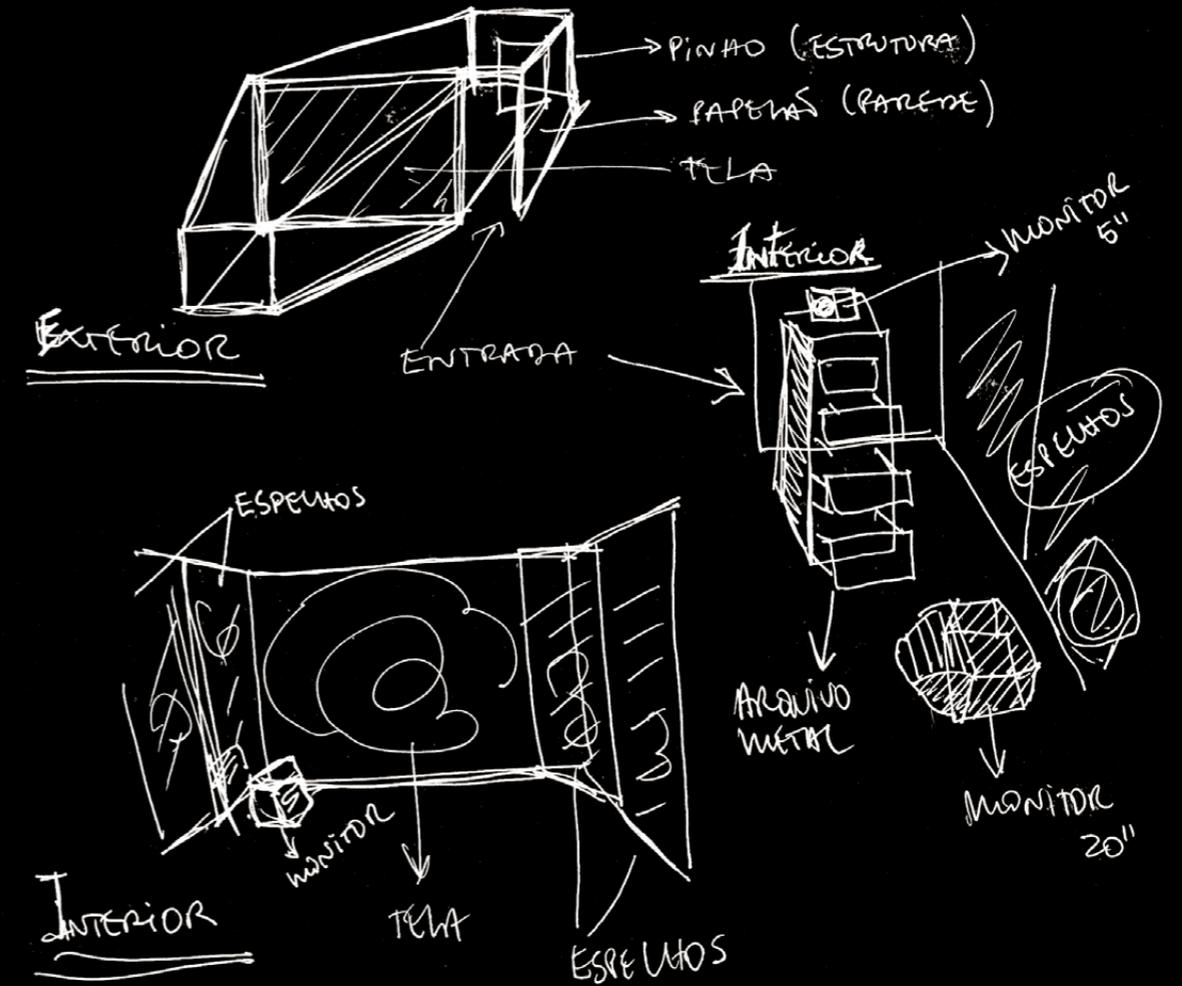
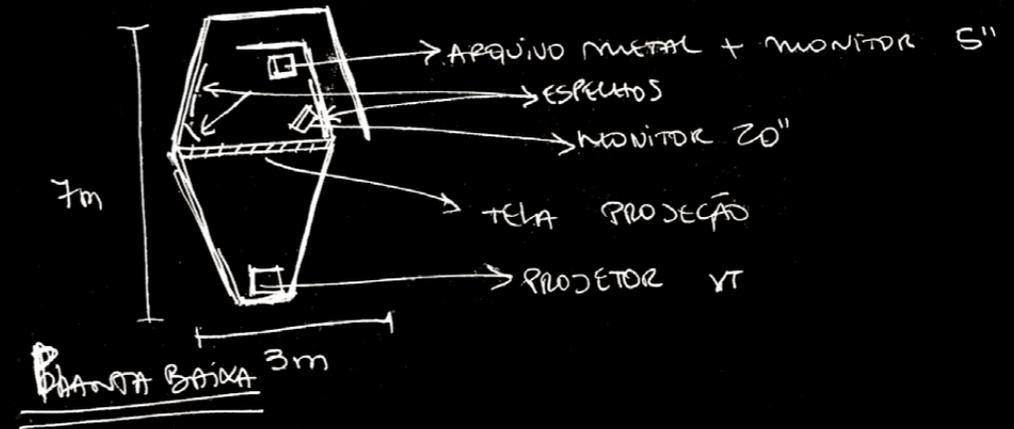


1994



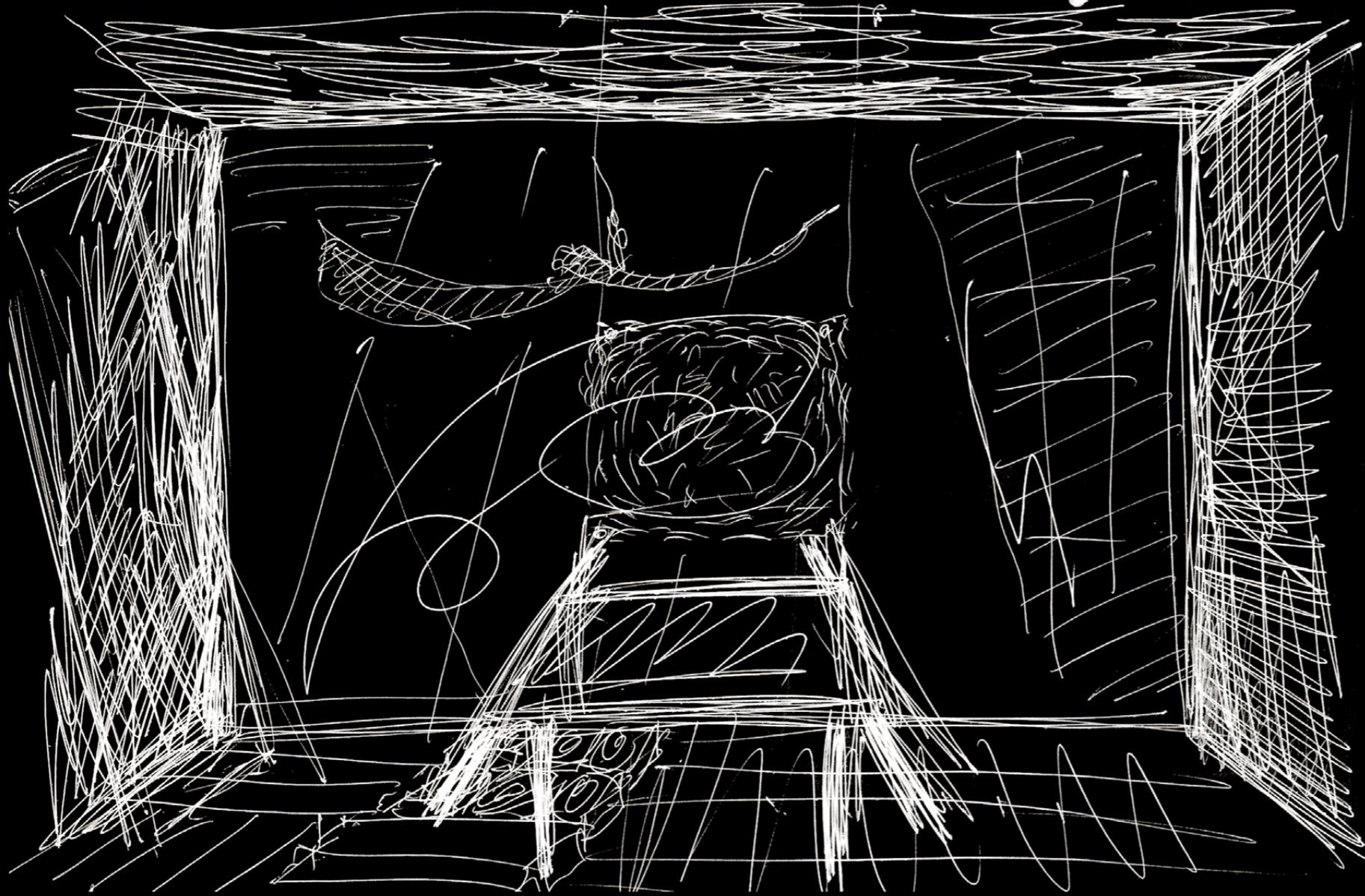


CASA DE ALICE (1995 / 2ª VERSÃO)



PROJETO EXECUTADO EM NOV. 95 / CASA DA CIÊNCIA / SM/RJ. 95

1994 → PAÇO DAS ARTES - SP - 1997



Bonjour, Bonsoir, Adieu Tristesse Terceiro capítulo das *Lições Americanas*, sua estrutura tridimensional modula o espaço deslocando de sua arquitetura volumes que sugerem cenários domésticos. O sistema opera uma espécie de *jukebox* acionada pela junção de conectores. Nove sequências de vídeos aguardam: oito conectores fêmea e um macho. Um pequeno monitor LCD, um *peephole* aplicado na bancada ao lado dos conectores, esconde-se dentro de um protetor trapezoidal e mostra uma animação com imagens de bocas, nariz, olhos e pequenas vulvas. Nesta sequência, não é possível nenhuma interferência. Supõe-se que o visitante use o trabalho de diversas maneiras, não só plugando os conectores, mas subindo na construção, sentando, deitando, estabelecendo uma relação de proximidade como a de quem está em casa. Os comentários dos cliques são entrevistas da rádio WNYE feitas com mulheres e homens, que vão respondendo às questões sobre amor e sexo.

MNA: Admirável Mundo Novo Segundo capítulo de *Lições Americanas*, foca o poder da arte e da ciência em moldar nossa visão da realidade, e o papel mediador do museu entre a produção artística e seu público. Os diálogos são entrevistas gravadas de programas da rádio pública de Nova Iorque, WNYE, com cientistas e pesquisadores que discorrem sobre arte, ciência, evolução, revolução industrial, capitalismo avançado, noosfera e outras situações que têm a ver com nossa sobrevivência no planeta. Debate-se se a arte viria a traduzir conhecimentos “ilustrando os paradoxos” da física moderna para o “público leigo”, e do crescente distanciamento entre ambos.

The White Room Primeiro capítulo de *Lições Americanas*, *The White Room* é um pequeno quarto branco de uma casa em reforma, com uma janela na parede em frente à porta. À direita da janela, há uma pia branca, de mármore; à esquerda, um conjunto de janelas e venezianas compõe um relevo aleatório. Espelhos quebrados se apoiam nas paredes do quarto. No chão, dois monitores de TV, num ângulo de 30º, e um terceiro, pequeno, na parede em frente às janelas, além de sacos de remessa postal, uma cadeira preta giratória, uma bengala branca e luz negra sobre bloco de papéis com texto de Michel Chossudovsky (“Brazil’s IMF sponsored economic disaster”). Acontecimentos filmados no Rio de Janeiro, Nova Iorque, Filadélfia e Los Angeles focalizam a desvalorização do Real em janeiro de 1999, ao mesmo tempo em que se revelam dramas particulares.

O Santinho Último capítulo das *Lições Americanas*, o trabalho é uma proposição efêmera que deixa resíduos no espaço e utiliza sistemas de comunicação como meio e metáfora. Tem como espinha dorsal uma candidatura política, abstrata, a um cargo não identificado. O enfoque ambíguo abre o sistema de significação à participação do outro, que completa a ideia de acordo com o seu próprio juízo ou escolha. A proposição utiliza a linguagem do espetáculo do viés do marketing político, focalizando “a campanha” por meio da televisão e dos comícios. A estratégia visa isolar, a fim de observar, possíveis relações entre arte e política. No seu desdobramento, a proposição abarca meios variados, criando situações híbridas em que são exercitados vários sentidos e experimentadas diferentes formas de resposta.

Lições Americanas is a series of three-dimensional architectural models that are presented as video sequences. The models are made of white material and are designed to be viewed from a specific angle. The models are presented in a sequence of three chapters: "Bonjour, Bonsoir, Adieu Tristesse", "MNA: Admirável Mundo Novo", and "The White Room".

Bonjour, Bonsoir, Adieu Tristesse Third chapter of Lições Americanas, its three-dimensional structure molds sections of the architectural space into what appear to be domestic settings. The system operates a sort of juke-box through cables. Nine video sequences await: eight sockets and one plug. A small LCD monitor, a peephole is hidden alongside the cables in a trapezium-shaped shield and shows and animated film with images of mouths, noses, eyes and small vulvas. It is not possible to interfere in this sequence. It is supposed that the museum-goer will use this piece in various ways, not only inserting the plugs in the sockets, but climbing up onto the construction, sitting down, lying down, developing a certain familiarity with the space and beginning to feel at home. The commentaries from the clips were interviews with women and men answering questions about love and sex, recorded from the New York public radio station, WNYE.

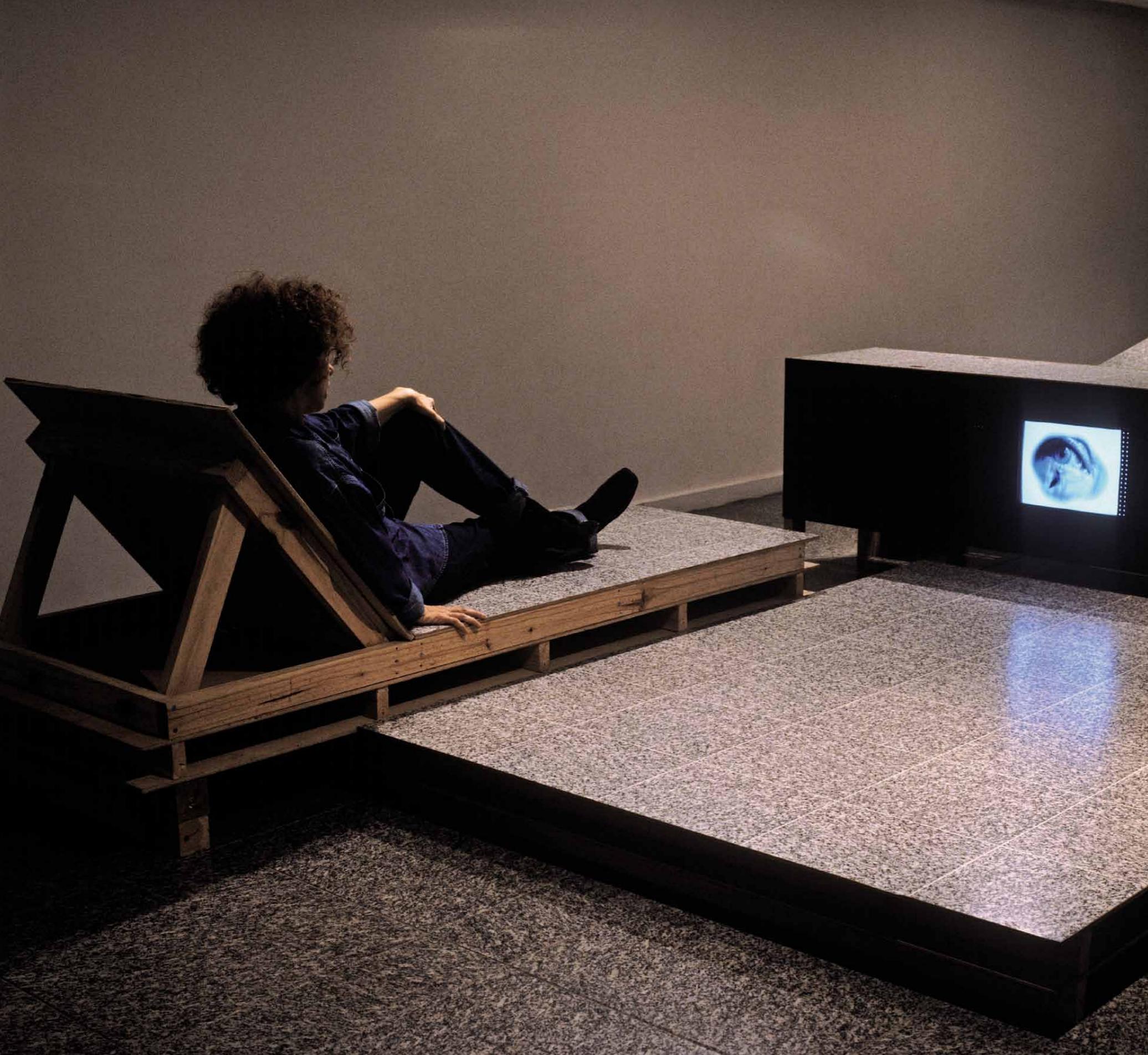
MNA: Admirável Mundo Novo The second chapter of Lições Americanas, focuses on the power of art and science to mold our vision of reality and the role the museum plays in intermediating between art and the general public. The dialogues are interviews recorded from the New York public radio station, WNYE, with scientists and researchers talking about art, science, evolution, the industrial revolution, advanced capitalism, the noosphere and other issues relating to our survival on planet Earth. There is a debate about whether art might be able translate knowledge of the paradoxes of modern physics to a lay audience and the growing distance between the two.

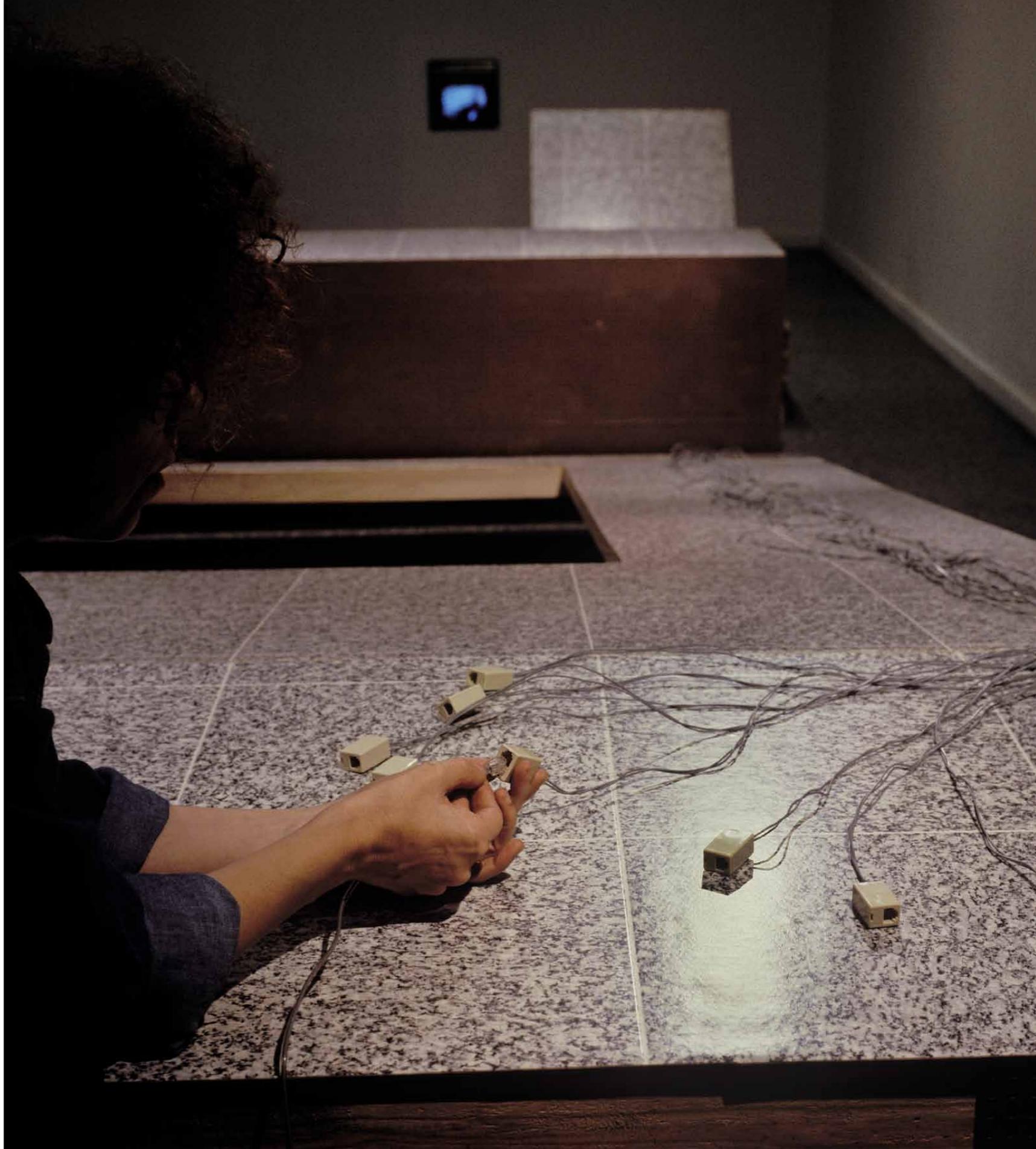
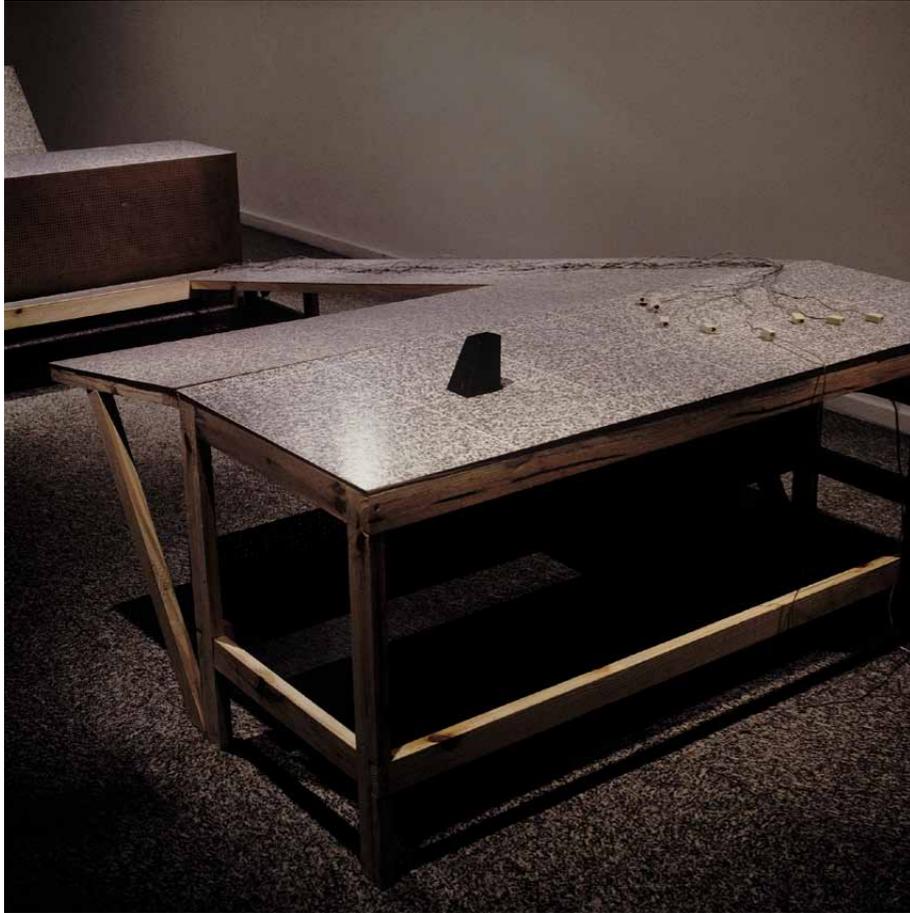
The White Room The first chapter of Lições Americanas, The White Room is a small White room in a house that is undergoing renovation, with a window in the wall opposite the door. To the right of the window there is a white marble wash basin and on the left a collection of windows and blinds making up a random bas relief. Broken mirrors are propped up against the walls of the room. On the floor, two TV sets, at an angle of 30º, and a third smaller one, on the wall opposite the windows, along with mailbags, a swivel chair, a cane for the blind and black light on a notepad with a text by Michel Chossudovsky on it (“Brazil’s IMF sponsored economic disaster”). Events filmed in Rio de Janeiro, New York, Philadelphia and Los Angeles focus on the devaluation of the Brazilian real in January 1999, and reveal personal dramas.

O Santinho The last chapter of Lições Americanas, this is a transient piece that leaves vestiges in the museum space and uses communications systems as both medium and metaphor. Its backbone is an abstract political candidate for an unidentified office. The ambivalent focus opens the signifying system up to the participation of the other, who completes the idea according to his or her reason or preference. The piece uses the language of spectacle of political marketing, focusing on the TV “campaign” and public meetings. The strategy is to identify and observe possible relations between art and politics. As it unfolds, the piece addresses various media, creating hybrid situations in which various interpretations are elicited and different forms of response experimented with.

Lições Americanas

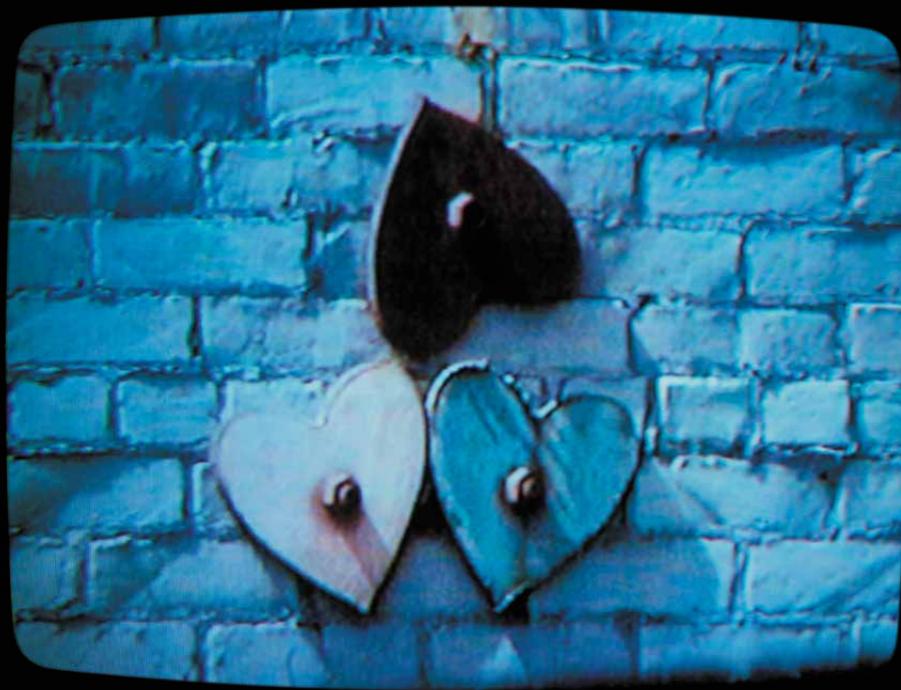
2000-2002

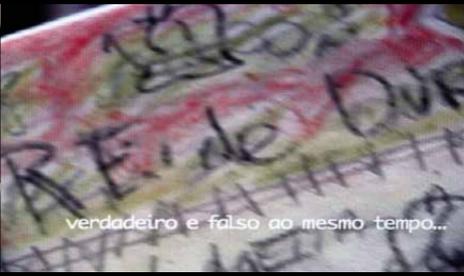
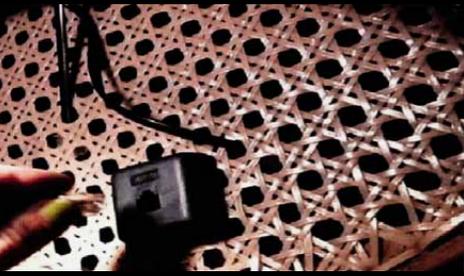








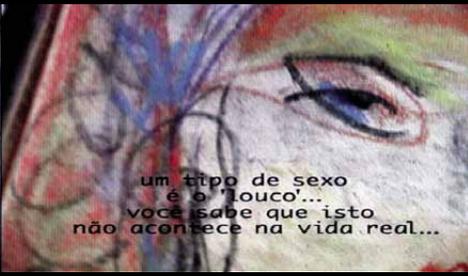




verdadeiro e falso ao mesmo tempo...



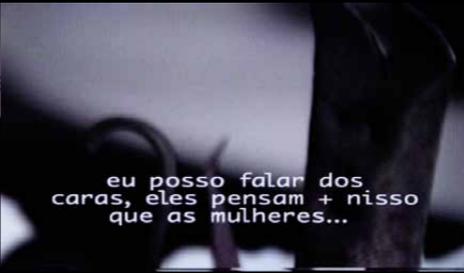
qual é sua definição de sexo?



um tipo de sexo é o 'louco'... você sabe que isto não acontece na vida real...



parece que se você p... a pessoa e sente um s... no seu coração



eu posso falar dos caras, eles pensam + nisso que as mulheres...



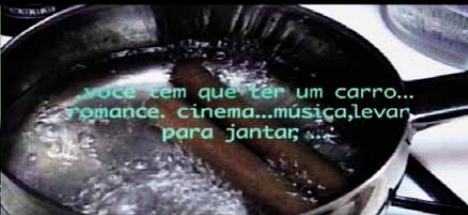
stop stereotyping



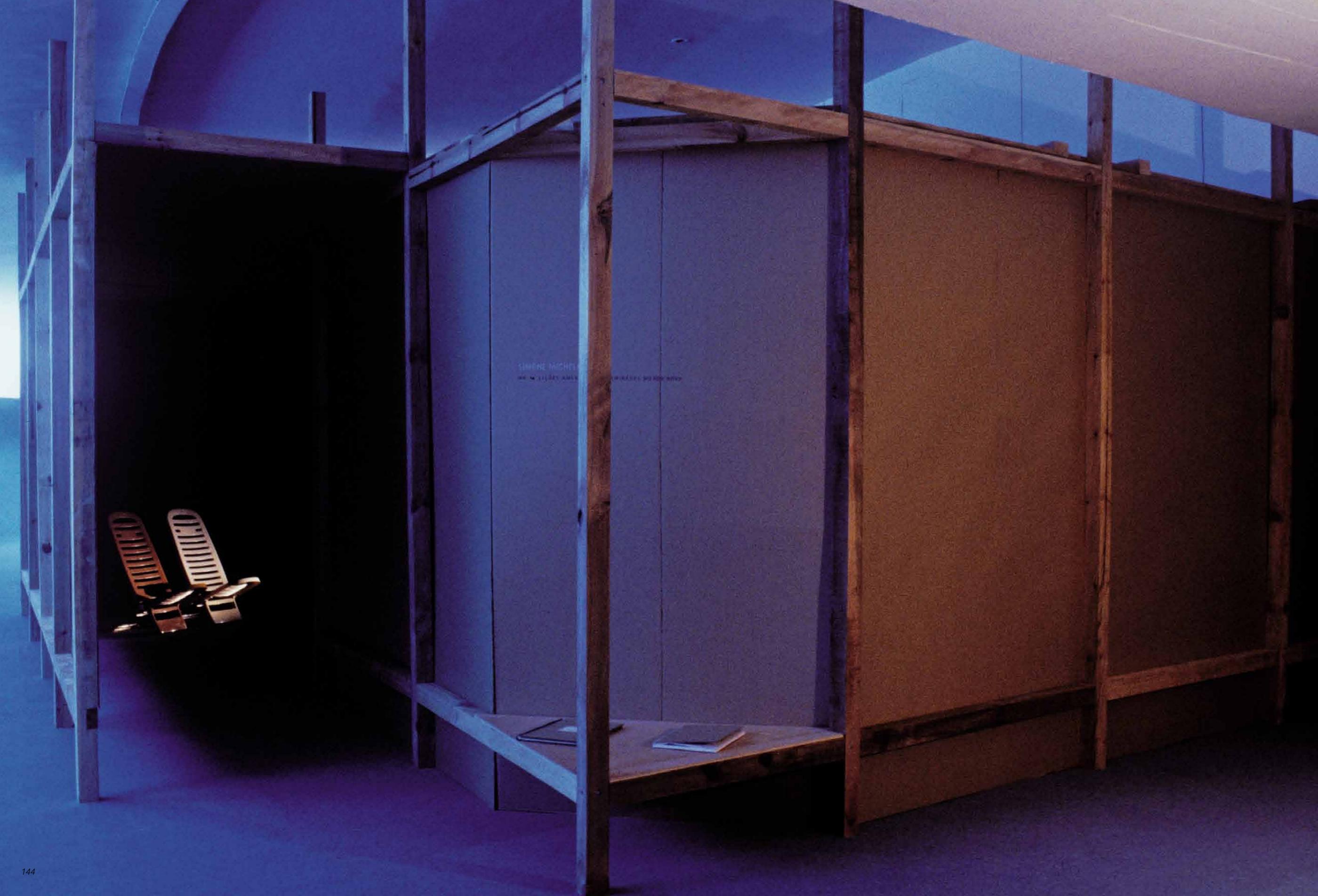
WOLFSKILL THEATER



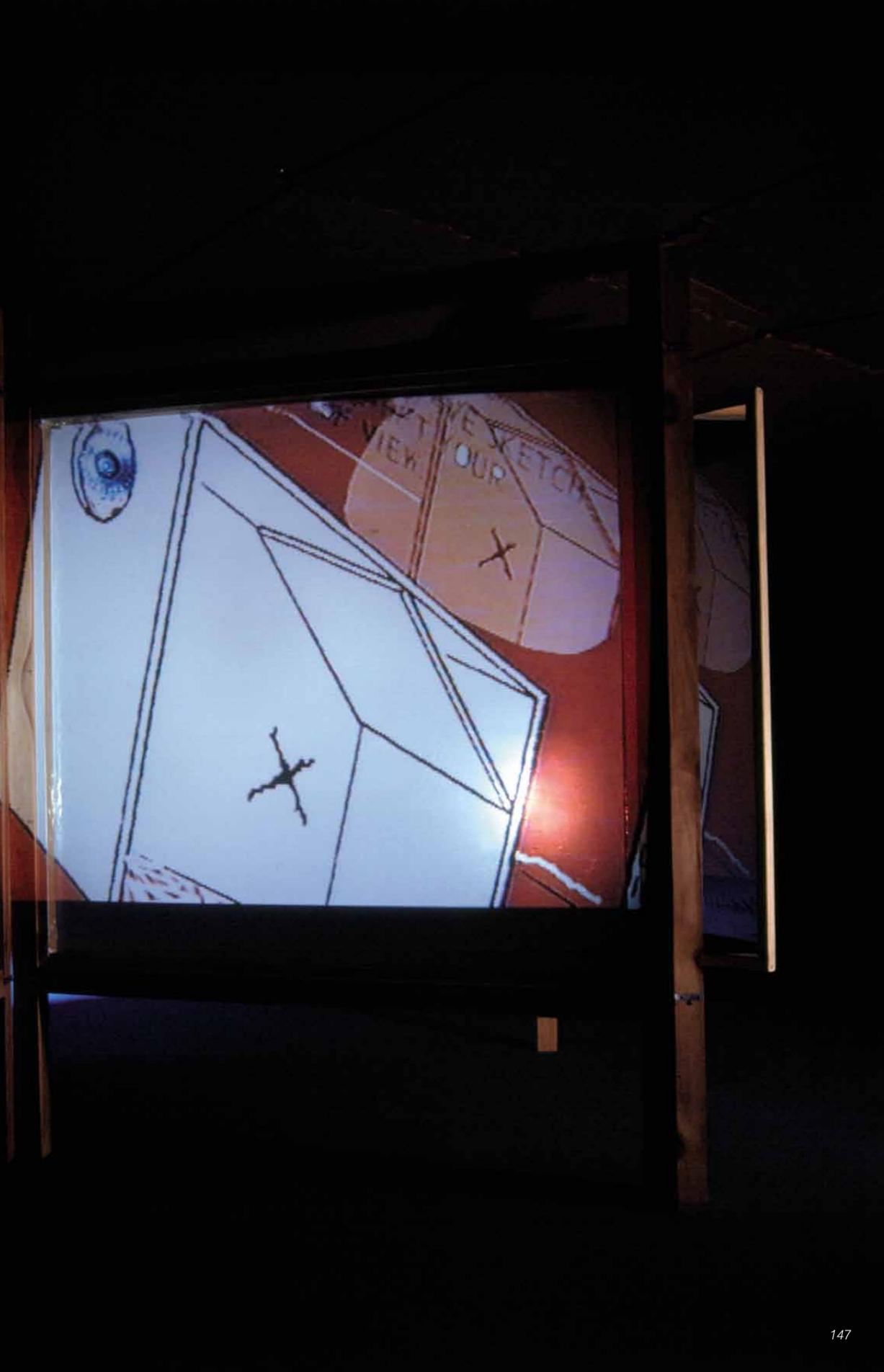
e não temo uma definição de amor mas a definição de amor mas basicamente é quando

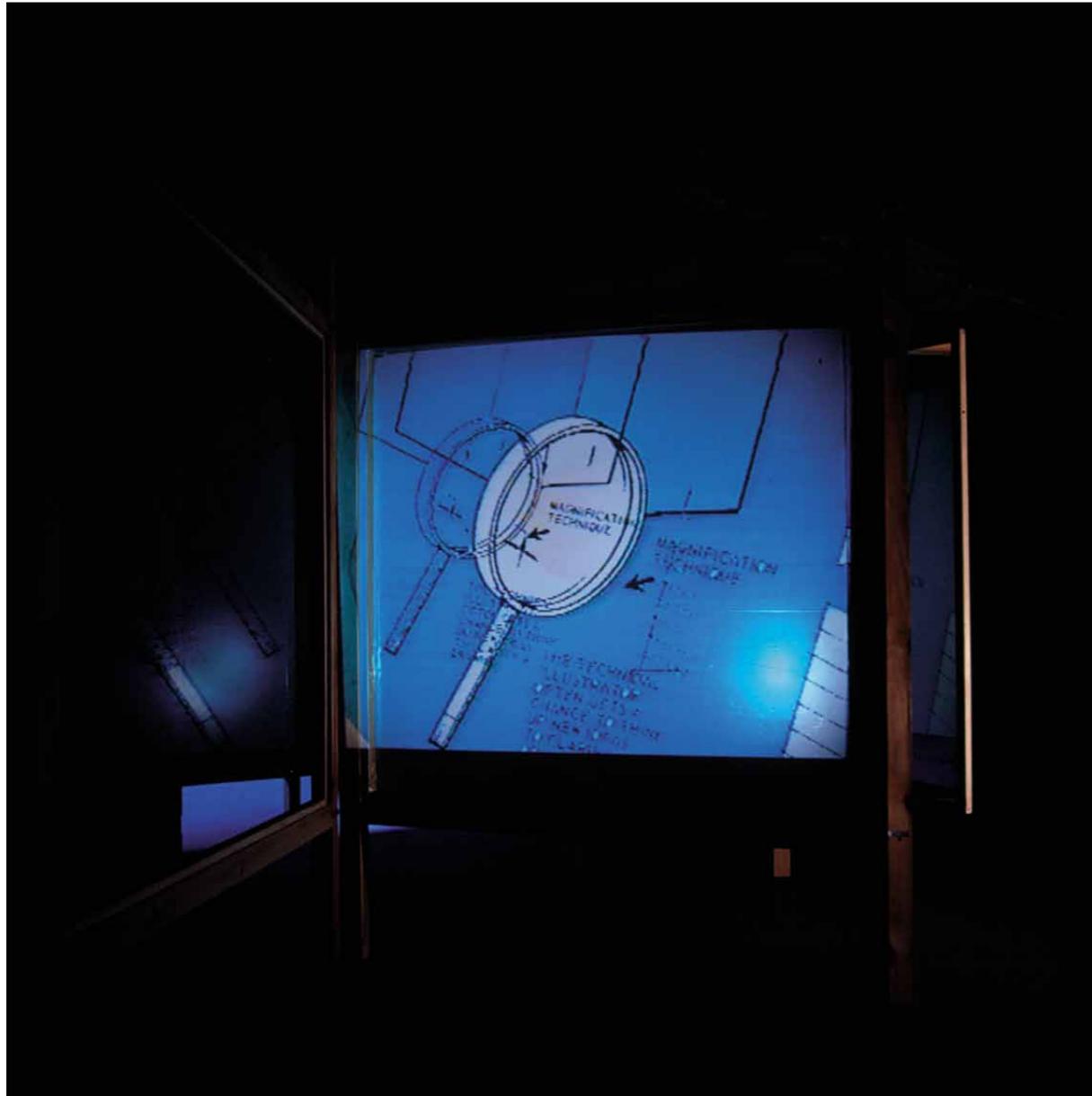


voce tem que ter um carro... romance, cinema... música, levar para jantar; ...

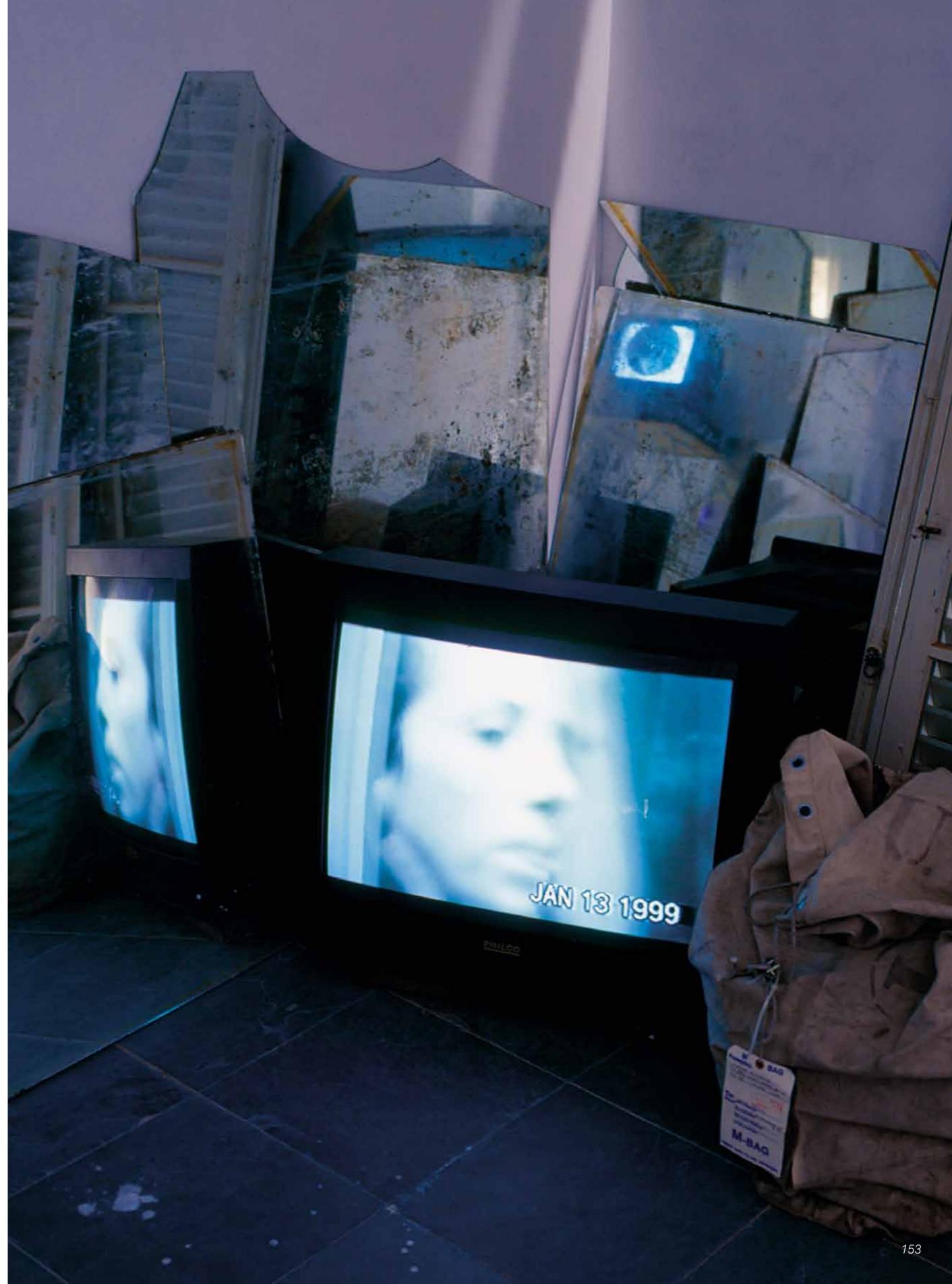


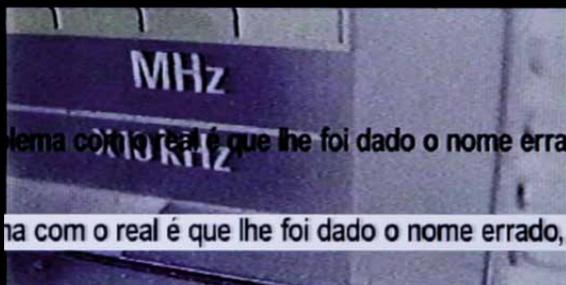
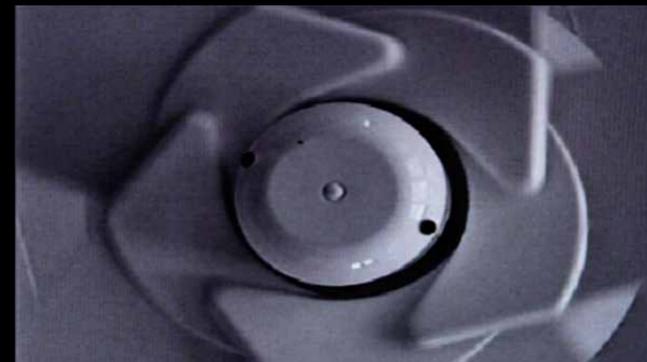
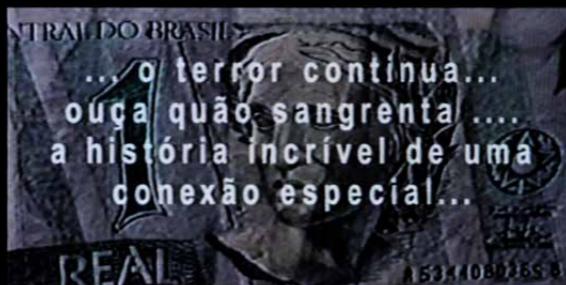
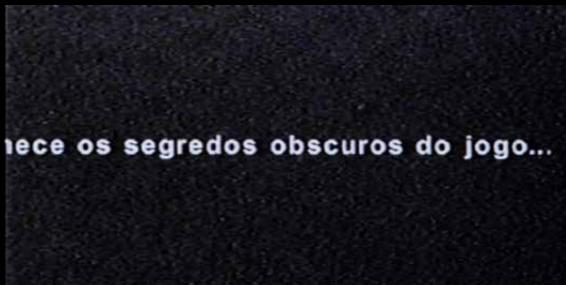
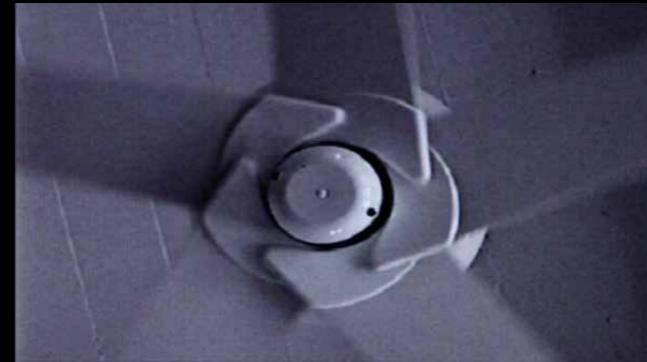
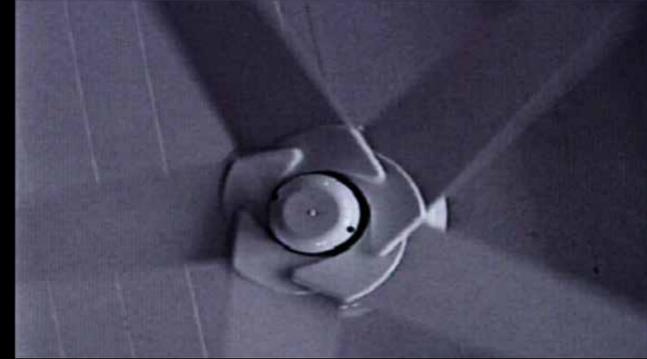
SIMONE NICHEI
www.simone-nichei.com

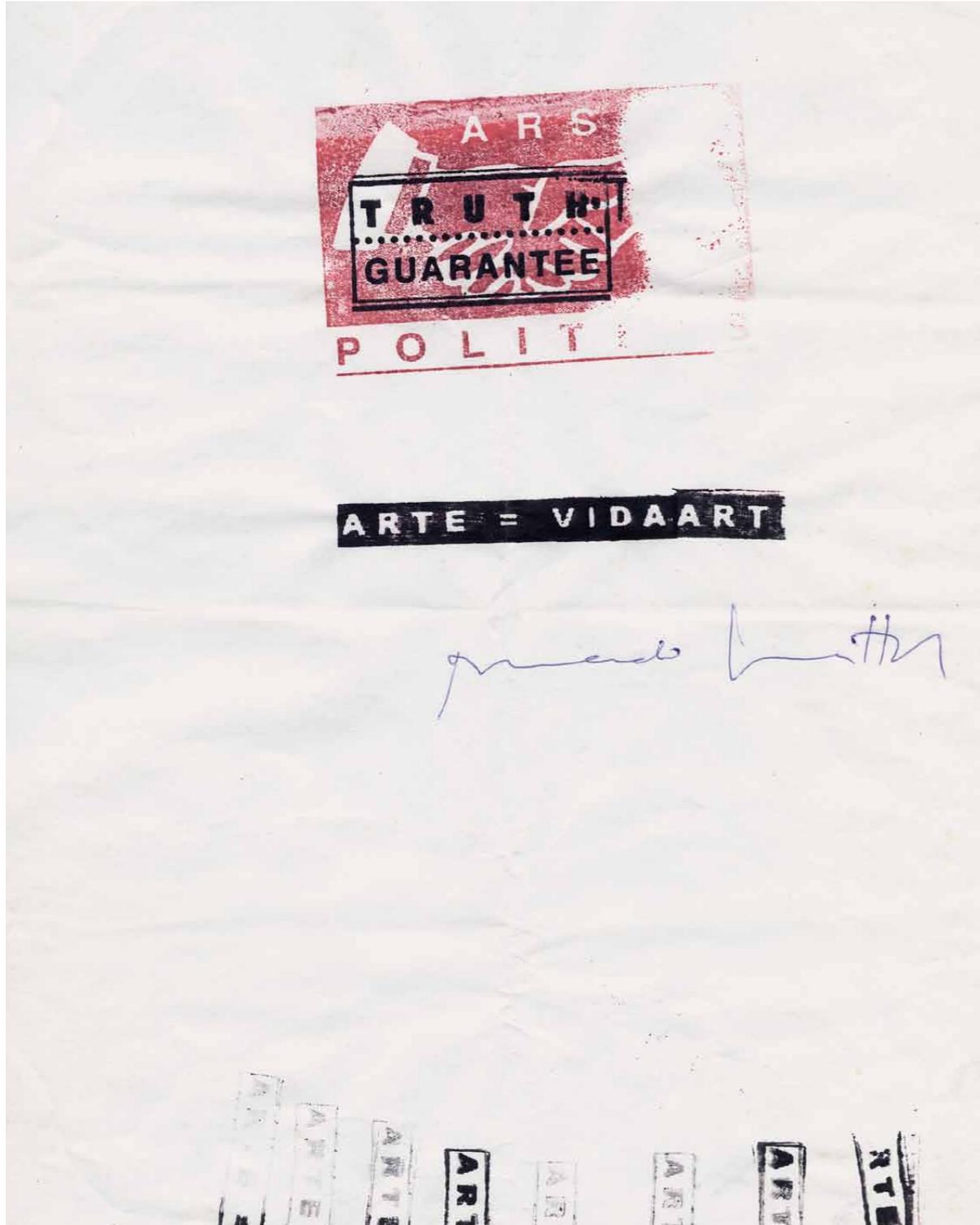












: O Santinho



responda ou complete os itens abaixo enumerados:

1. Arte para que? PARA SER CONSERVADA
2. O que é estética? É O VISUAL
3. O que é gosto? O QUE VEM LÁ DENTRO
4. Da convivência dos extremamente diferentes. OUTRAS IDEIAS
5. Da busca do supremo bem: A PERFEIÇÃO

Ideal PROFESSOR de DANÇA

Idealizado?

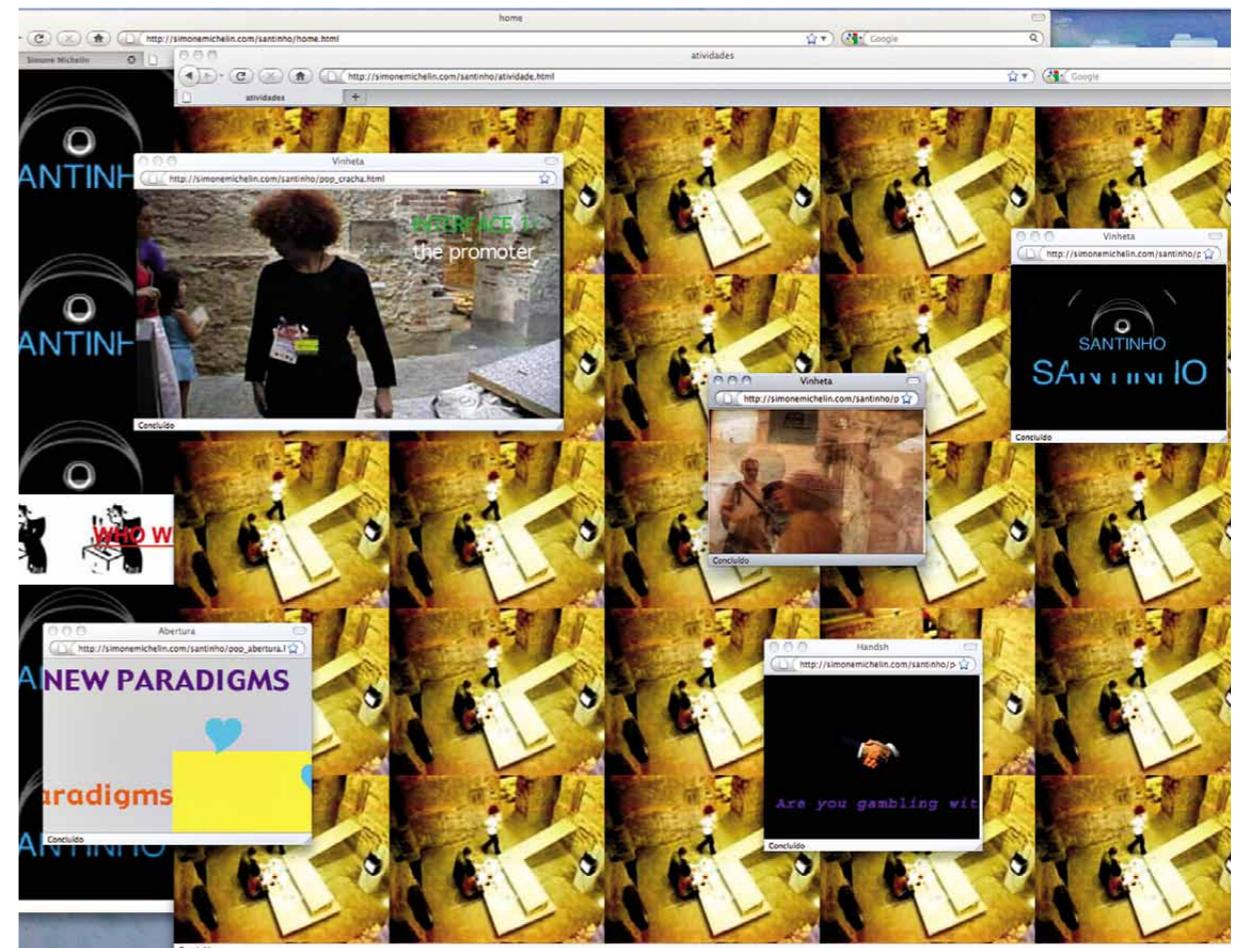
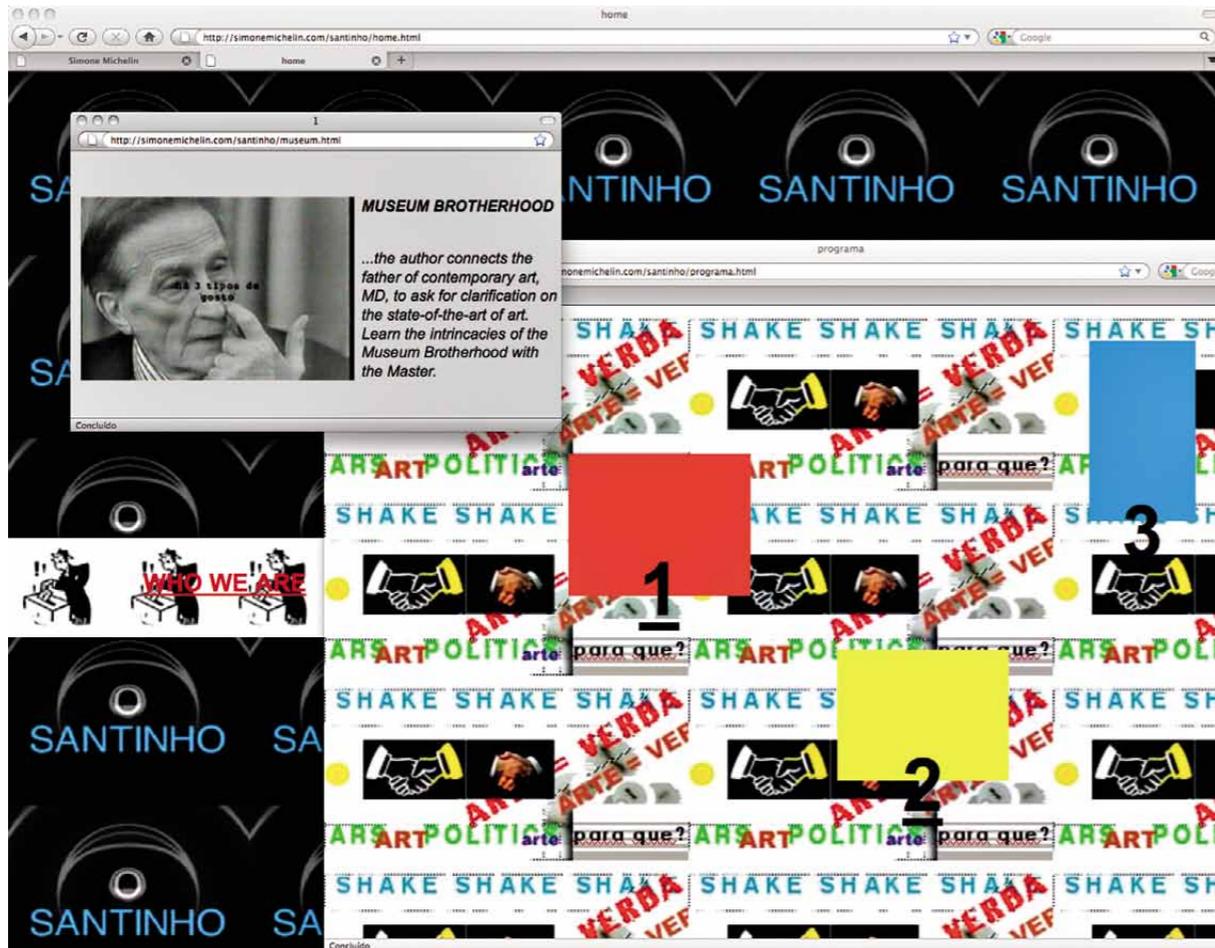
Ideologizado

Ideologia

6. O que é política? REGÍME DE UM PAÍS
7. O que é ética? SÃO PRECÍRIOS
8. O que é estética? VISUAL
9. Arte para que? CULTURA







american lessons



Lilliput é um sistema composto de uma infraestrutura humana, física e tecnológica que viabiliza a produção de papéis de parede e filmes digitais para telefones celulares. No interior da instituição, o visitante escolhe onde se posicionar para fazer fotos dentro de um cenário real – uma construção de madeira com fundo infinito azul e painéis fotográficos de moradores de rua em tamanho real, com os rostos recortados, permitindo que as pessoas coloquem o seu próprio. Telefones celulares com câmera captam as imagens e as enviam para o website do projeto, onde podem ser combinadas a outros cenários virtuais, produzindo papéis de parede ou panoramas virtuais. Os produtos gerados podem ser transmitidos diretamente via telefonia celular ou ser transferidos para os celulares via Internet. O website é a interface mais estável do trabalho e constitui um centro de documentação e distribuição de conteúdo, passível de se expandir. O sistema da obra coloca em relevo a cena contemporânea da sociedade de controle, onde, cada vez mais, a construção da realidade depende da maestria na articulação de imagens contundentes. Esta obra recebeu o 6º Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia em 2005.

Lilliput uses human, physical and technological infrastructure to produce wallpapers and digital film for cell phones. The visitor chooses a spot inside the institution to take photos from within a real setting—a wooden structure with an infinite blue backdrop and life-size photographic panels of street-dwellers, with their faces cut out, allowing the visitors to put their own faces in the holes. Cell phones with cameras capture the images and send them to the project website, where they can be combined with other virtual settings, producing wall-papers or virtual panoramas. The resulting products can be transmitted directly via cell phone or transferred from cell phones to the Internet. The website is the most stable interface and is a center for documentation and distribution of content that is constantly expanding. The system draws attention to the contemporary society of control, where the construction of reality increasingly depends on masterful manipulation of stunning images. This work received the 6th Sérgio Motta Prize for Art and Technology in 2005.

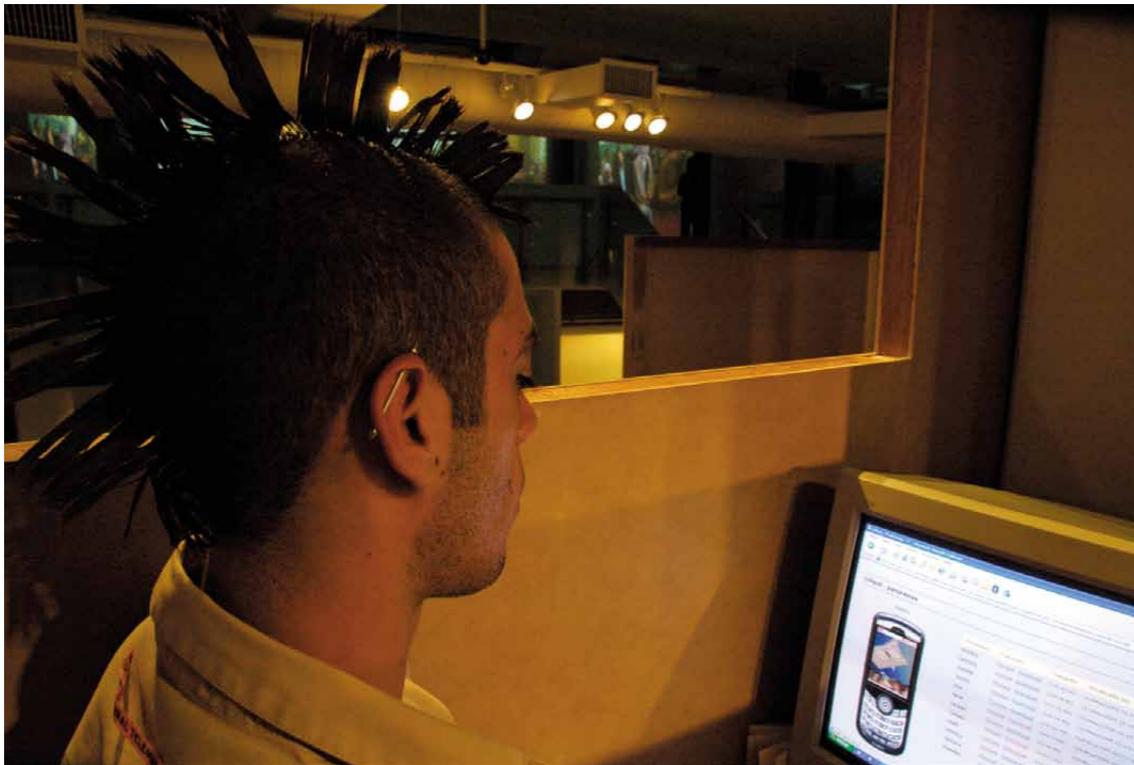
Lilliput

2005-2009









Address: http://www.lameo.ufrj.br/igerson/who/gallery/view_photo.php?test_LaBomItame+Pano-de-Fundo&idPhoto=12_004 [autenticar]

Gallery: Lilliput - Álbum: Pano de Fundo/Wallpapers -

121 de 302



Photo(12)

De: **Leonardo Falcão** (Dom 15 Mai 12:16:20 2005)
Apesar das diferenças quanto mais nos aproximamos ou nos afastamos vemos o quão somos iguais

[autenticar]

6 de 369



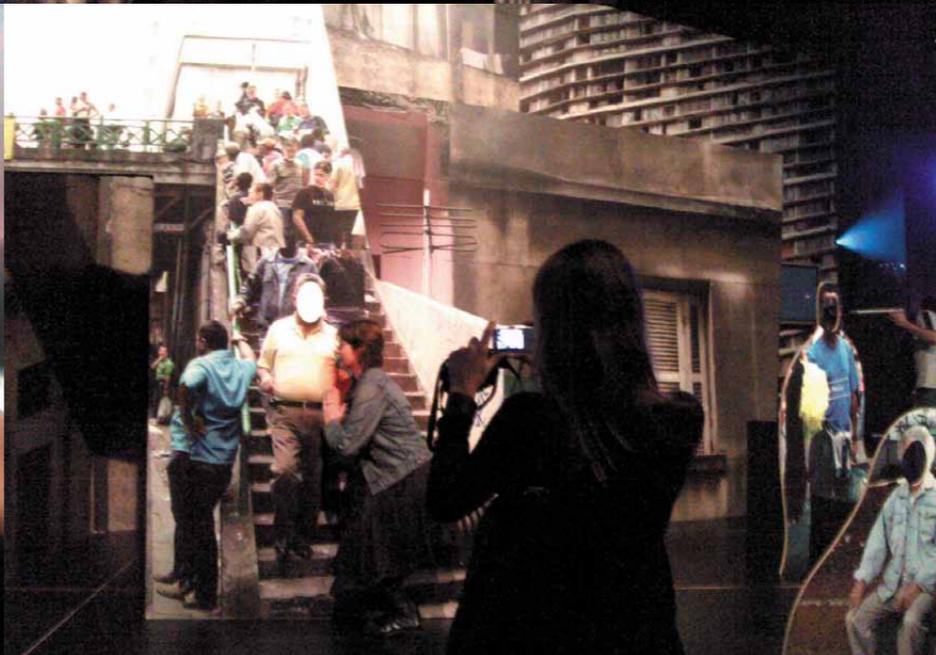
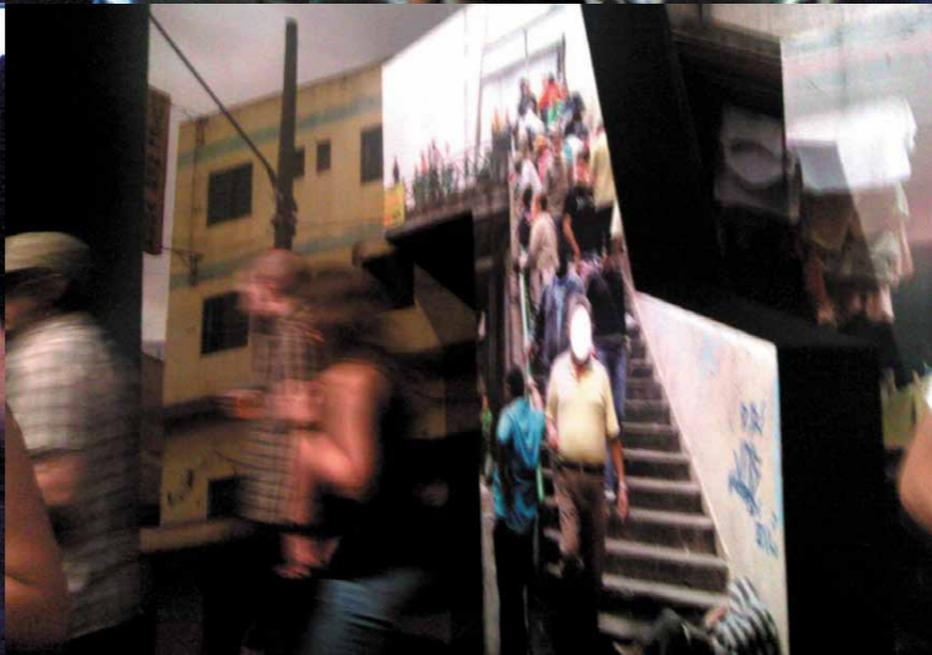
Photo(04)

De: **Bianca** (Sex 20 Mai 13:12:08 2005)
Essa sou eu na fotouu. Legal a experiência de ser outra pessoa por alguns instantes... Graças ao SENDOOOOOO!!!!

[adicionar comentário]









DesConcerto É um projeto desenvolvido no cruzamento das artes visuais com a música. Ele foi criado para a série *Música, Tecnologia e Multimédia*, em parceria com a compositora Vania Dantas Leite. Nele, um sistema dinâmico opera como metalinguagem em relação à estrutura de um concerto em termos de público, dos locais onde geralmente acontece, circuitos oficiais e não oficiais. A ideia era trazer as ruas para dentro do teatro e vice-versa, e provocar colapsos de tempo e espaço. Três camadas de tempo foram colocadas juntas no mesmo espaço do centro cultural: o tempo real do evento, o mesmo lugar em um concerto de uma semana antes e as cidades de Nova Iorque e Londres em 1998 e 1999. Era um lugar para ser visto em movimento. Poderia também ser pensado como cinema expandido (Weibel, Shaw). A narrativa mostra pessoas em trânsito nas cidades, nas ruas, no metrô, sempre caminhando, em linhas, e de vez em quando parando para ouvir música ou ver músicos tocando nas ruas.

ADA, Anarquitura do Afeto Consiste em um dispositivo que captura sons e imagens da atividade diária do Itaú Cultural processando seus dados e devolvendo-os para a rua. Uma discussão sobre os equipamentos e sistemas de vigilância. A ideia é reverter o esquema das câmeras de circuito interno, transformando-as em câmeras de “circuito externo”. O sistema desviante de ADA explora novas formas de narrativas e revela como o espaço público é resultado direto de negociações – mediadas por códigos – entre desejo, necessidade, acaso e projeto.

Vivi viu o vídeo Exposição projetada para a galeria A Gentil Carioca, propõe pensar como o vídeo se relaciona com o circuito galeria - colecionador - museu.

Fogos de Artificio Foi projetado para as empenas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) voltadas para as comunidades Parque da Candelária e Mangueira. As imagens no vídeo foram modeladas em programas de animação 3D que mostram uma interpretação esquemática de substâncias químicas entorpecentes. As esferas criam padrões abstratos cuja beleza confunde perversamente o conteúdo das imagens.

***DesConcerto** Is a hybrid of music and visual arts. It was produced for the Música, Tecnologia e Multimédia series, in partnership with the composer, Vania Dantas Leite. In it, a dynamic system acts as a metalanguage in relation to the structure of a concert, with regard to audience and official and non-official venues. The idea was to bring the street into the theater and vice versa and to collapse space and time. Three layers of time were placed together in the same space of the cultural center: the real time of the event, a concert in the same place from a week earlier, and others in New York and London, in 1998 and 1999. It was a place to be seen in movement. It could also be regarded as expanded cinema (Weibel, Shaw). The narrative shows people moving around in cities, on the streets, in the metro, always on the move, in lines, and sometimes stopping to listen to music or to watch street musicians performing.*

***ADA, Anarquitura do Afeto** Is a device for capturing sounds and images from the daily activities of Itaú Cultural, processing the data and returning it to the street. It is a discussion of the use of surveillance equipment and surveillance systems. The idea was to turn around the way closed circuit cameras work, transforming them into “open circuit” cameras. The subversive ADA system explores new forms of narrative and reveals how public space is the direct result of negotiations—mediated by codes—between desires, needs, chance, and projects.*

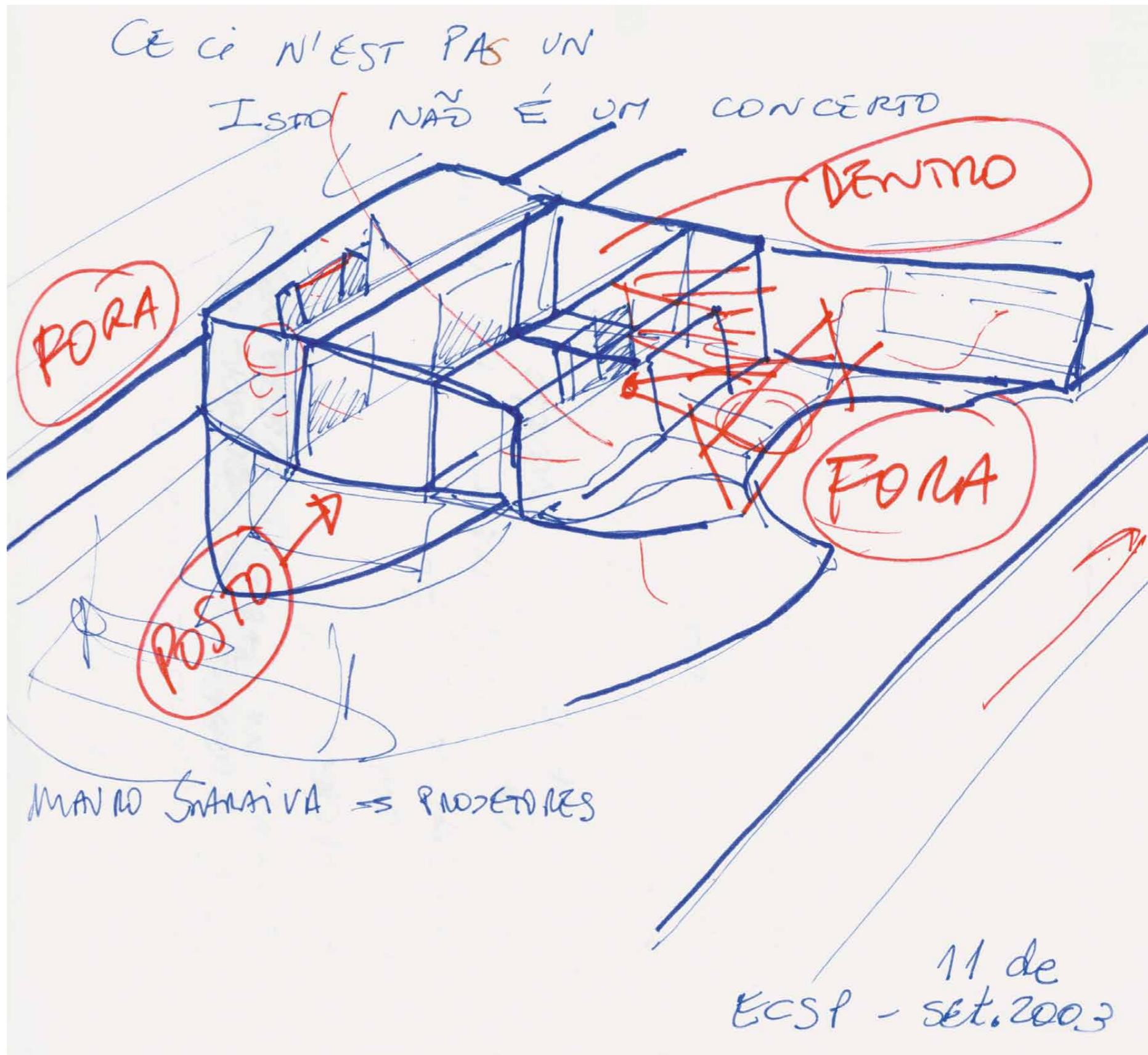
***Vivi viu o Vídeo** Exhibition designed for the gallery A Gentil Carioca, proposes to consider how the video relates to the circuit gallery - collector - museum.*

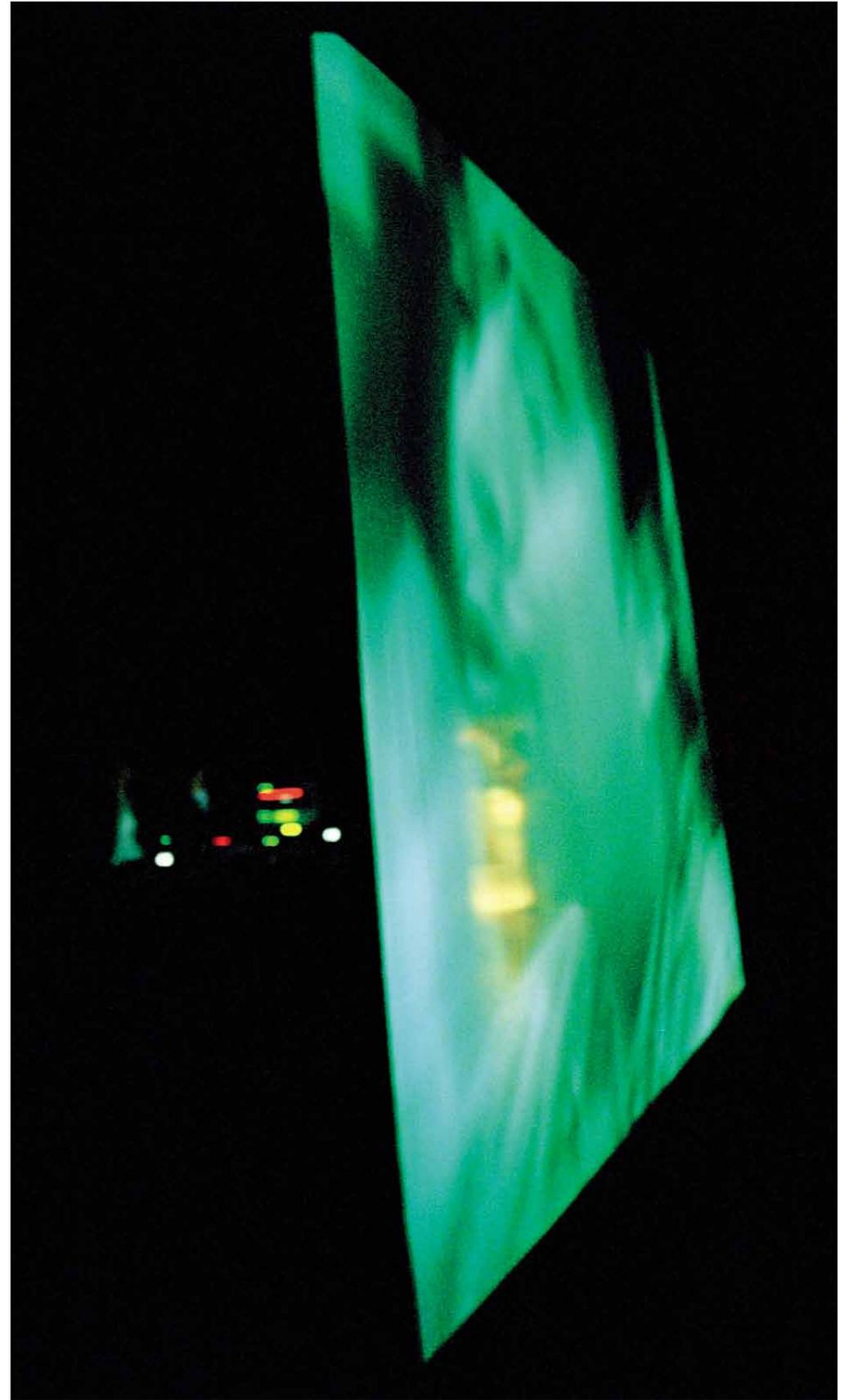
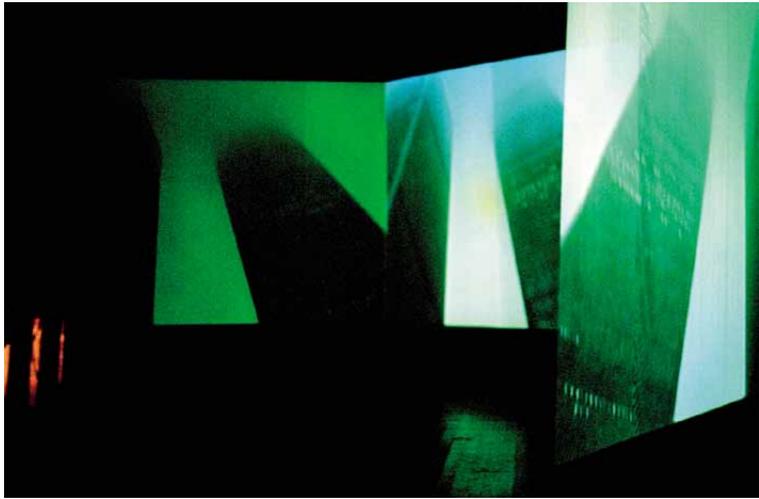
***Fogos de artifício** Was planned for the façades of the Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) facing the Parque da Candelária and Mangueira municipalities. The images in the video were modeled using 3D animation programs showing a schematic interpretation of chemical substances. The spheres create abstract patterns whose beauty is perversely confused with the content of the images.*

Projetos Selecionados

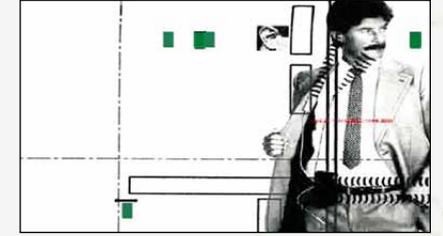
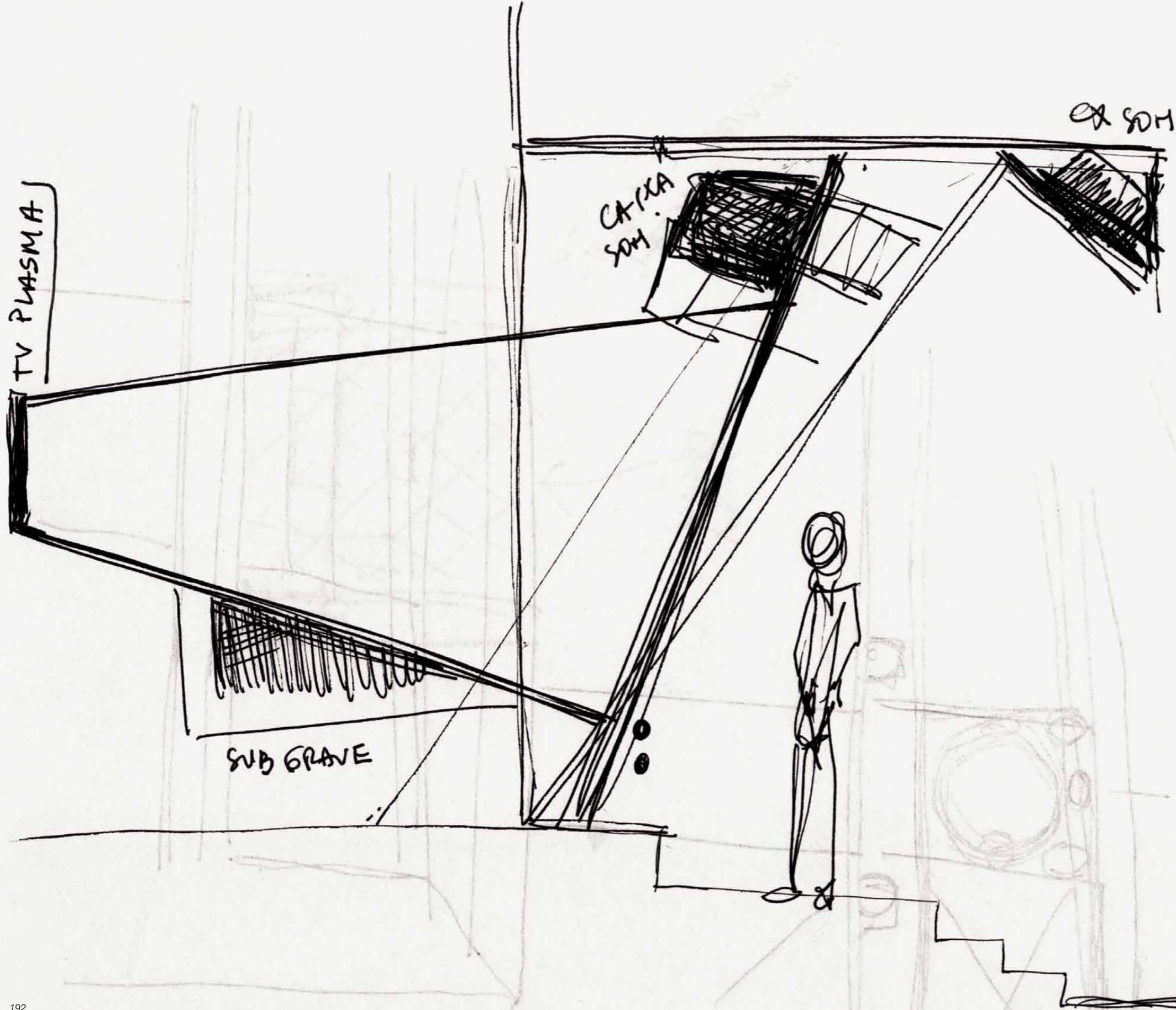
2003-2011

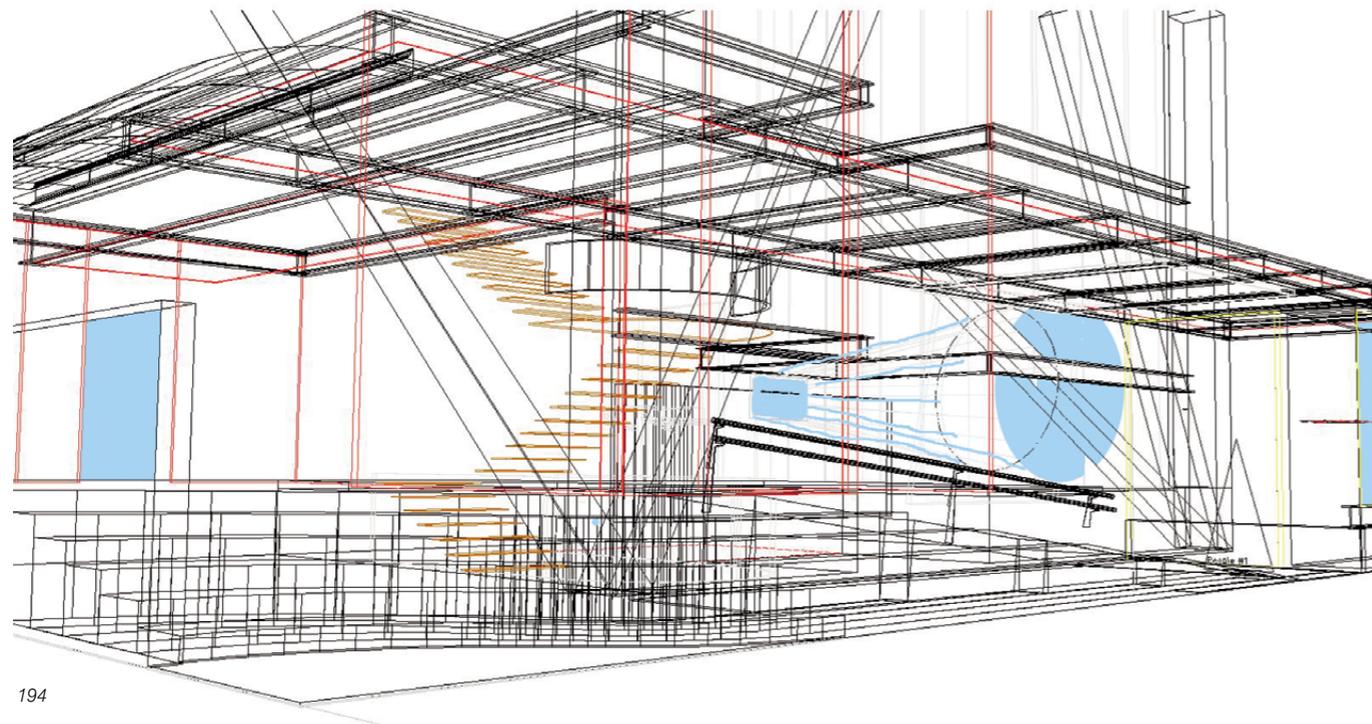
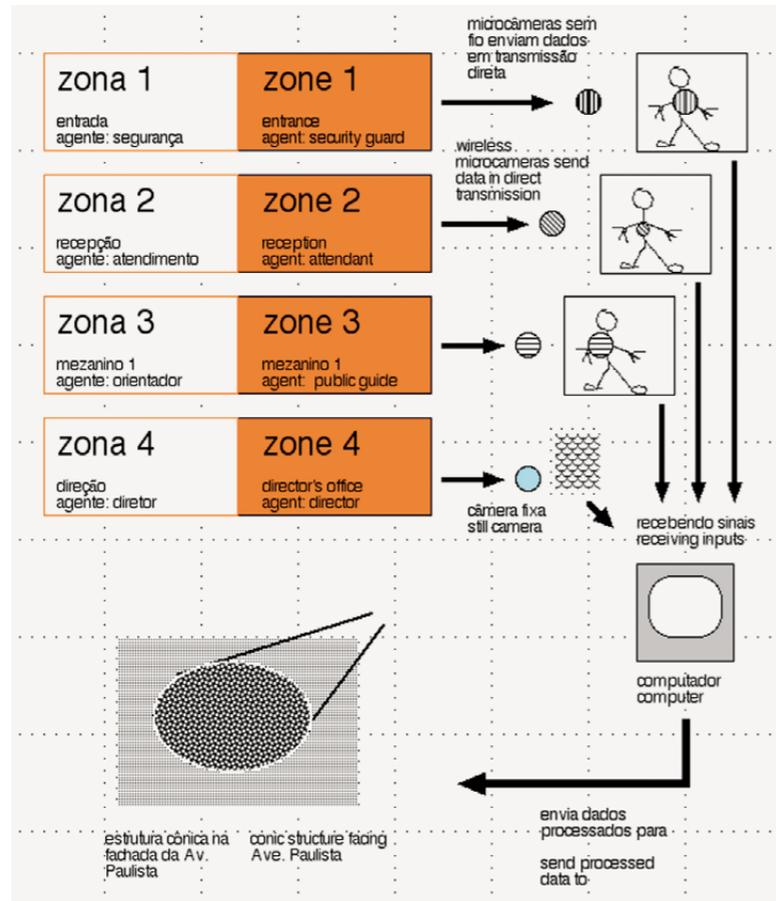


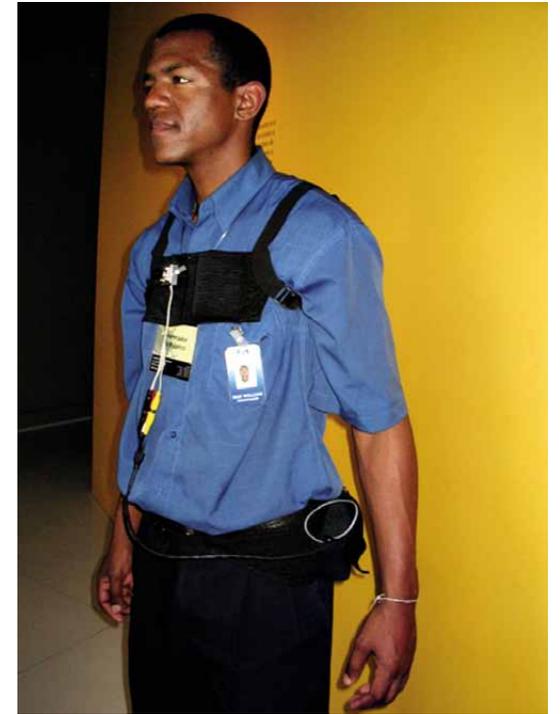




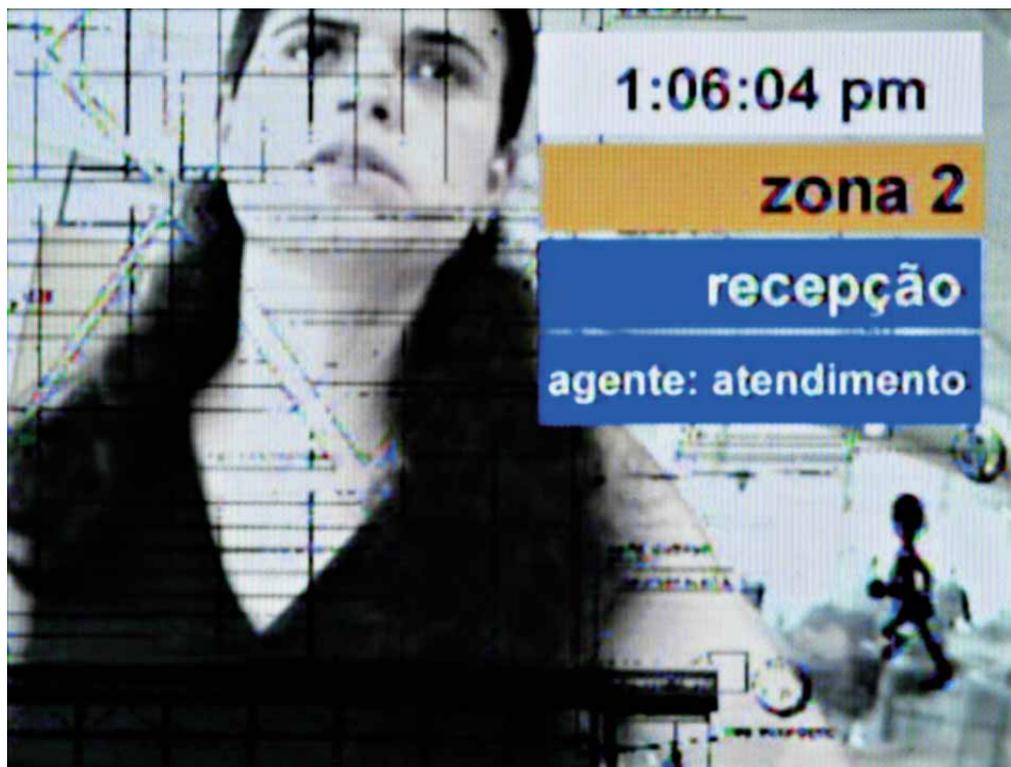
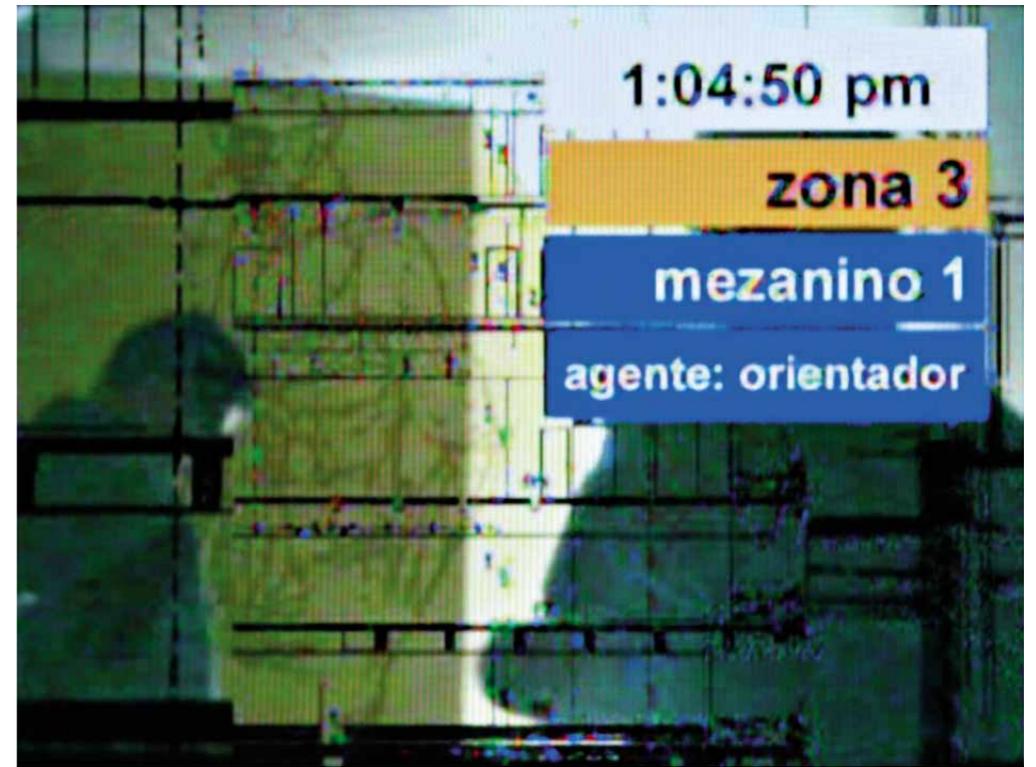
TV PLASMA

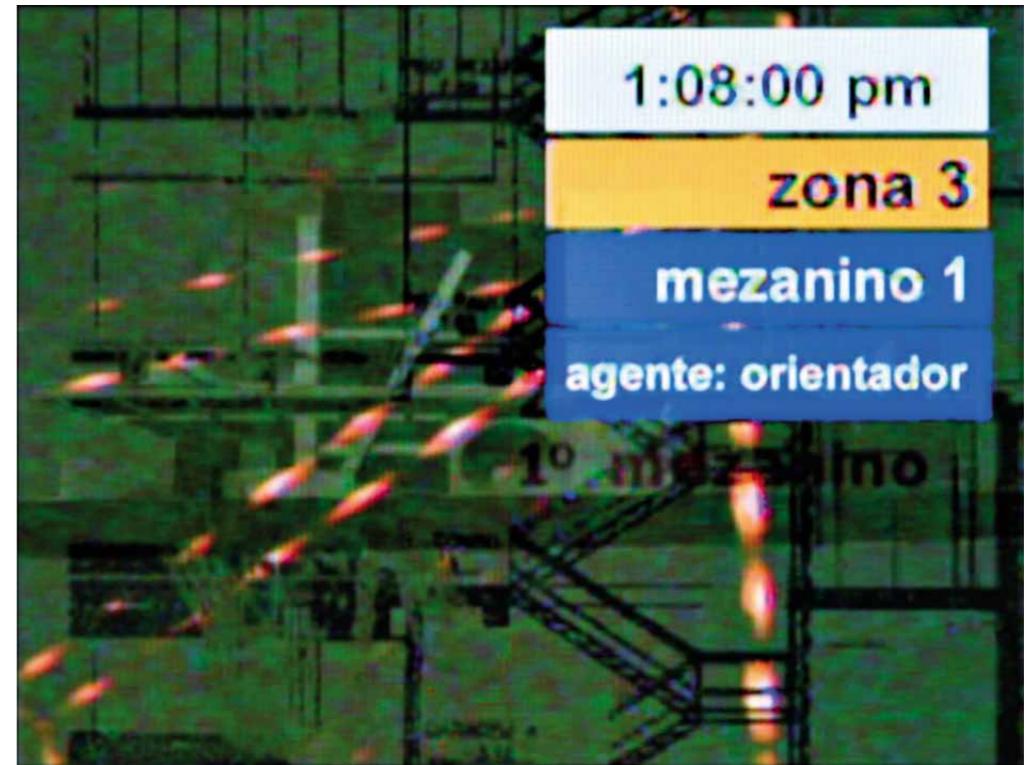


















Es-tu seul ce soir ?



Es-tu triste de notre séparation ?



Les chaises de la véranda



d'un jour ensoleillé plus brillant ?



Quand je t'embrassais



Ta mémoire se souvient-elle



et m'imagines-tu là ?



Ton coeur est-il rempli de douleur,



Et chacun doit jouer son morceau



Le destin m'avait fait jouer



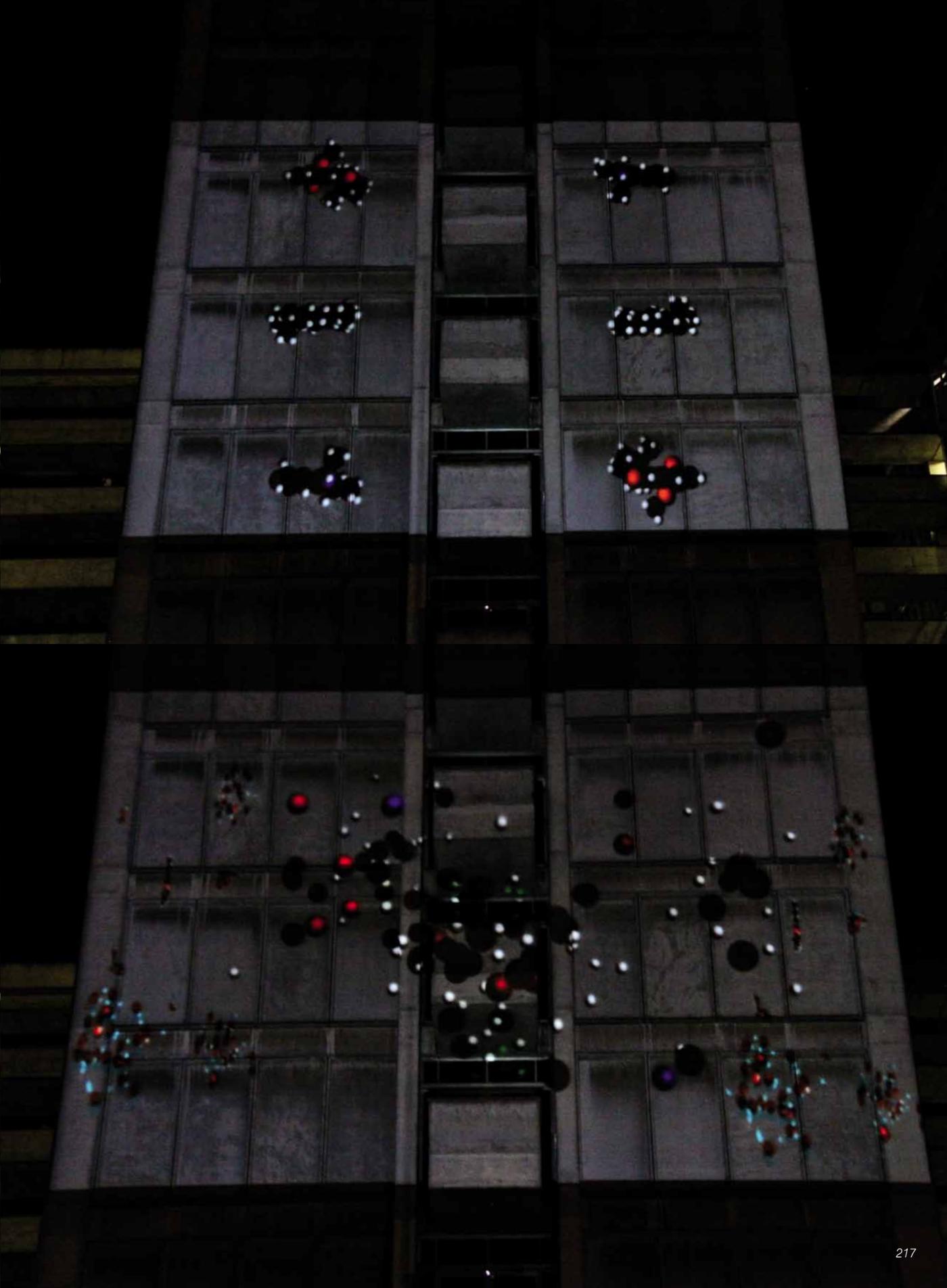
avec toi comme un amoureux



la scène est déserte et je me tiens là







1 Minuto ou Abomináveis Pregas Abdominais O vídeo associa a imagem de um umbigo à frase “Abominable abdominal wrinkles” e ao som de uma música de show erótico pontuada por mugidos de vaca e rugidos de leão. O vídeo aponta para o desejo e a decadência do corpo humano com cinismo e ironia. O título remete à frase de Rose Sélavy, alterego de Marcel Duchamp, “Abominables fourrures abdominales”. De acordo com Michel Sanouillet, os textos produzidos por Rose Sélavy referem-se a um território onde “a felicidade só se concebe de forma contraditória”.

A Irmandade dos Museus (Museum Brotherhood) Releitura de vídeo documentando uma entrevista com Marcel Duchamp, em que ele fala de seu irmão Jacques Villon, por ocasião da retrospectiva deste no Museu de Arte de Boston. O programa original, “Museum Open House: Marcel Duchamp interviewed by Russel Connor”, de 1964, é distribuído pela Electronic Arts Intermix, em Nova Iorque, EUA. Originalmente, o vídeo foi criado para acompanhar performance de mesmo nome.

Araponga A qualidade das imagens que ora são signos gráficos, ora paisagens naturalistas, induz o observador a percorrer diferentes estados de consciência como em um sonho que ocorre entre o anoitecer e o amanhecer. Versão criada para a peça do compositor Rodolfo Caesar, *Ranap-Gaô*, que compõe o primeiro capítulo de uma série que ele vem desenvolvendo sob o nome de *Livro Brasileiro dos Mortos*.

O Espírito do Rio A metalinguística digital de *O Espírito do Rio* reconfigura o tecido cultural da cidade: barroco e performance, tradição e experimentação musicais, sincretismo religioso-musical e carnaval. Documentário onírico e aleatório de eventos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro entre 2004 e 2007, o vídeo é uma metanarrativa que comenta sua própria constituição enquanto documentário fazendo referências à história da arte e ao papel da imagem na construção do que é realidade para nós.

Cacofonia conecta fatos históricos no âmbito da arte e da política. Aproxima as situações, apresentando-as visualmente como espetáculo e dissolvendo seu conteúdo numa superfície cada vez mais estética. O áudio perverte o sistema instaurando uma ordem cínica, irônica e mesmo patética. O trabalho sobrepõe imagens e sons de contextos diferentes em termos de tempo, espaço e situação. O áudio do filme *Câncer*, de Glauber Rocha, fala do Rio de Janeiro em 1968, descrevendo a época da ditadura, os confrontos dos estudantes com o exército nas ruas, os intelectuais reunidos no Museu de Arte Moderna e os camponeses morrendo. O vídeo mostra cenas da cerimônia de inauguração da XXV Bienal Internacional de São Paulo, em 2002.

***1 Minuto ou Abomináveis Pregas Abdominais** The video combines the image of a navel with the words “Abominable abdominal wrinkles” and the sound of music from a strip show accompanied by the sound of cows mooing and lions roaring. The shape of the navel changes to that of other parts of the body. The video points to the desire and decadence of the human with cynicism and irony.The title refers to a phrase written by RoseSélavy, Marcel Duchamp’s alter ego, “Abominables fourrures abdominales” (RoseSélavy, In Littérature, nº 5; 1920). According to Michel Sanouillet, the texts produced by Rose Sélavy refer to a territory where “happiness can only be conceived of in a contradictory fashion”.*

***A Irmandade dos Museus (Museum Brotherhood)** Re-reading of a video documenting an interview with Marcel Duchamp, in which he talks about his brother, Jacques Villon, on the occasion of a retrospective exhibition at the Boston Museum of Art. The original 1964 program, “Museum Open House: Marcel Duchamp interviewed by Russel Connor”, is distributed by Electronic Arts Intermix, New York, USA. The video was originally produced to accompany a performance of the same name.*

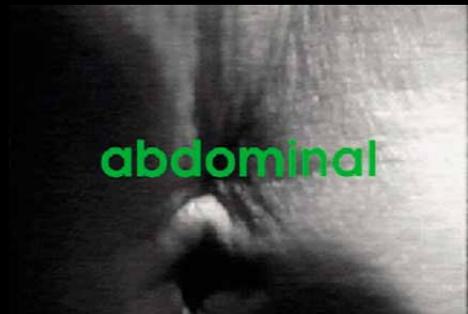
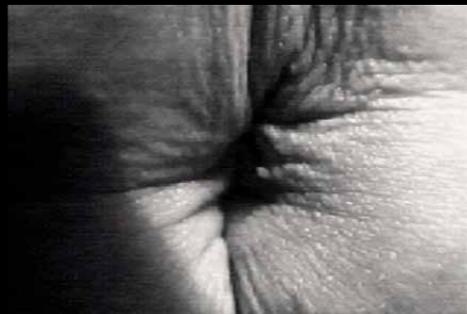
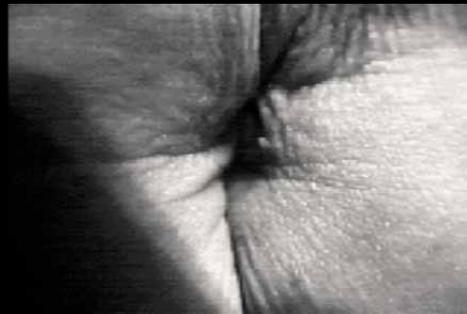
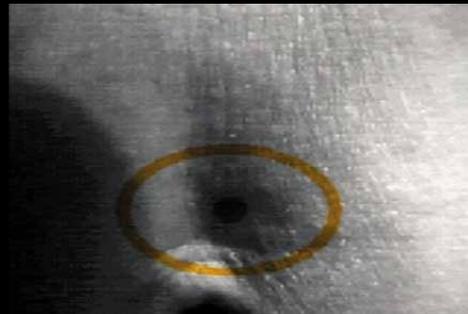
***Araponga** The quality of the images of graphic symbols or naturalistic landscapes leads the viewer through various states of consciousness, as in a dream that occurs in the hours between dusk and dawn. Version produced for a piece by the composer, Rodolfo Caesar, Ranap-Gaô, which forms the first chapter of a series he has been producing called Livro Brasileiro dos Mortos.*

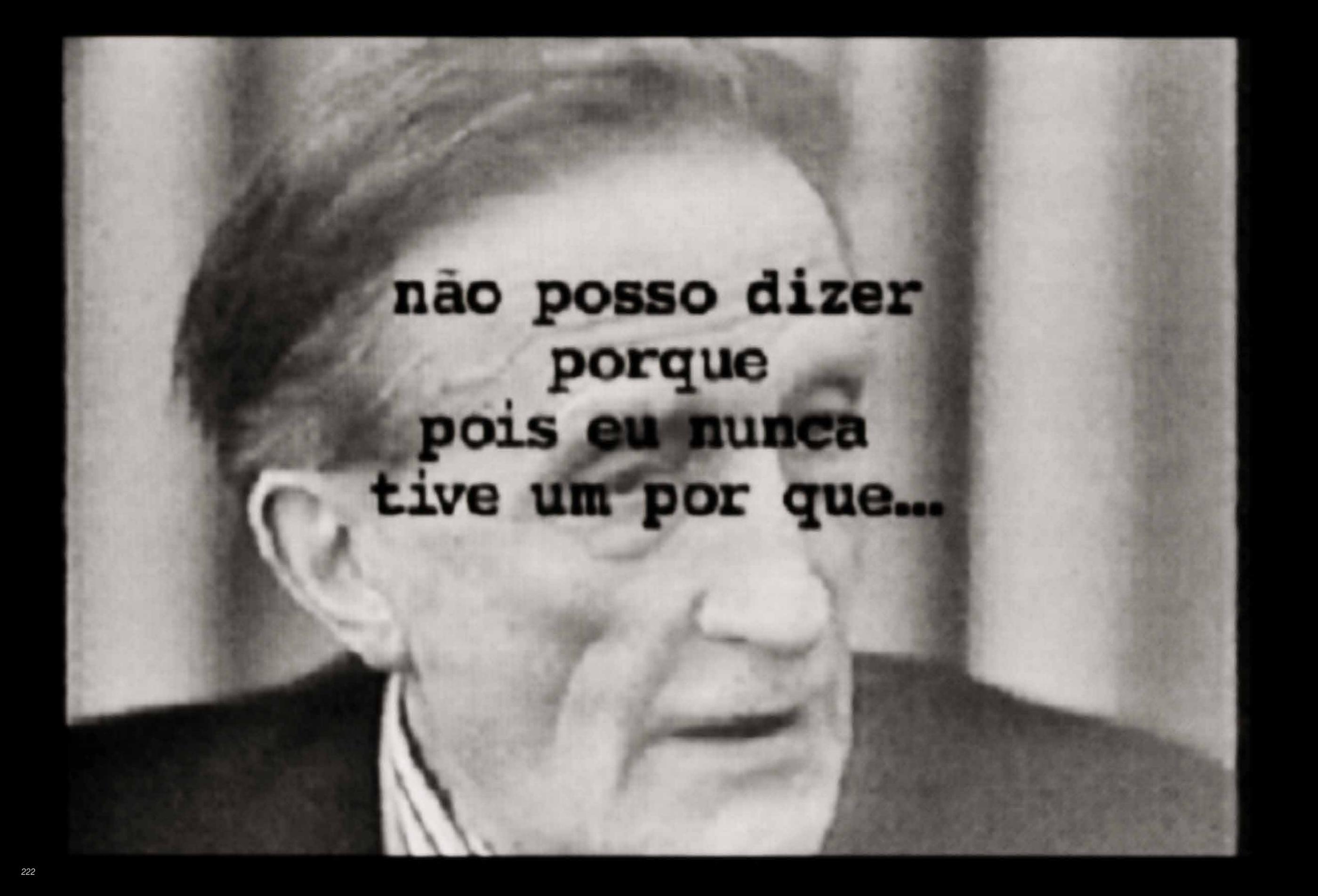
***O Espírito do Rio** The digital metalinguistics of O Espírito do Rio reconfigures the cultural fabric of the city: baroque and performance, musical tradition and experimentation, religious and musical syncretism and carnival. Dreamlike, random documentary about events occurring in the city of Rio de Janeiro between 2004 and 2007, the video is a metanarrative which comments on the way it was constructed as a documentary with reference to the history of art and the role of the image in the construction of what is reality for us.*

***Cacofonia** connects historical facts from the art world with those from politics. It brings together situations, presenting them visually as spectacle and dissolving their content into an increasingly aesthetically pleasing surface. The audio perverts the system, installing a cynical, ironic and even pathetic order. The piece superimposing images and sounds from different contexts in terms of time, space, and situation. The sound track from Glauber Rocha’s film, Câncer, talks about Rio de Janeiro in 1968, describing the time of the dictatorship, the confrontations between students and the army in the streets, intellectuals meeting at the Museu de Arte Moderna and peasants dying. The video shows scenes from the opening ceremony of the 25th São Paulo International Biennale, in 2002.*

Vídeos Selecionados

1996-2007



A black and white close-up photograph of a man's face, looking slightly to the right. The image has a grainy, high-contrast quality. Overlaid on the center of his face is text in a bold, typewriter-style font. The text reads: "não posso dizer porque pois eu nunca tive um por que...".

**não posso dizer
porque
pois eu nunca
tive um por que...**



ele deixou um grande legado



não se pode julgar coisas
das quais se é contemporâneo



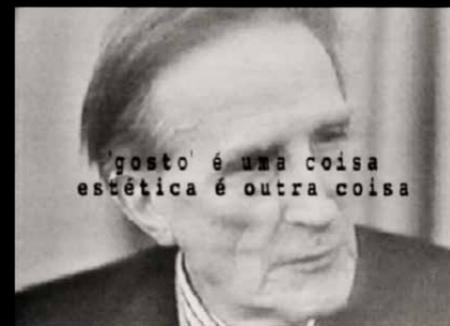
é um ciclo?
sim sim é



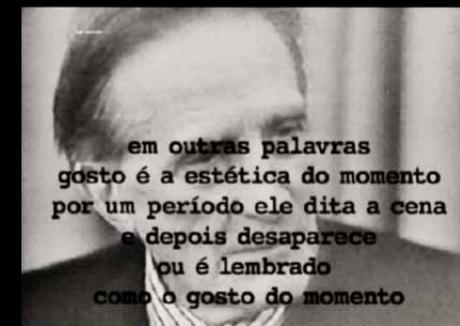
o famoso pintor cubista



famoso



'gosto' é uma coisa
estética é outra coisa



em outras palavras
gosto é a estética do momento
por um período ele dita a cena
e depois desaparece
ou é lembrado
como o gosto do momento



não
descendo
escadas



há 3 tipos de
gosto



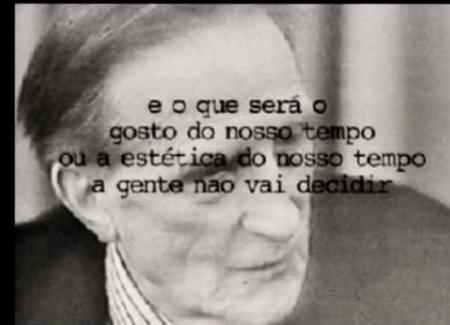
o meu é
indiferente
isto é
AMBOS



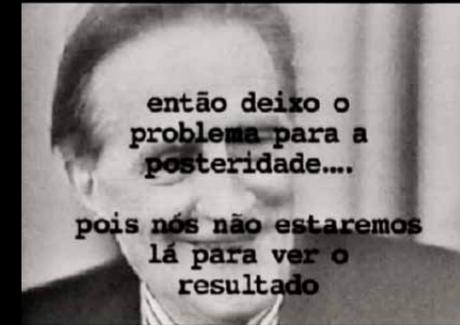
famoso nu



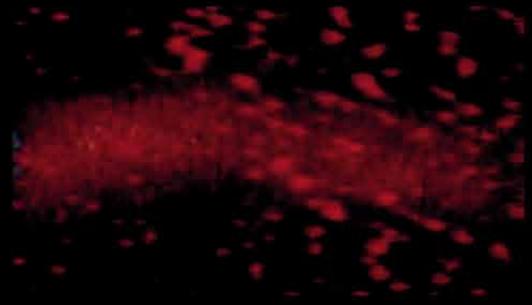
mas os sentimentos de
família vem antes



e o que será o
gosto do nosso tempo
ou a estética do nosso tempo
a gente não vai decidir



então deixo o
problema para a
posteridade....
pois nós não estaremos
lá para ver o
resultado





it happens!



the camera likes everything...



...the camera...



*did you understand? it's a conundrum, got it?
do you see the reality?*



*everything! everything... it's true...
this is the pure truth!*



another world...

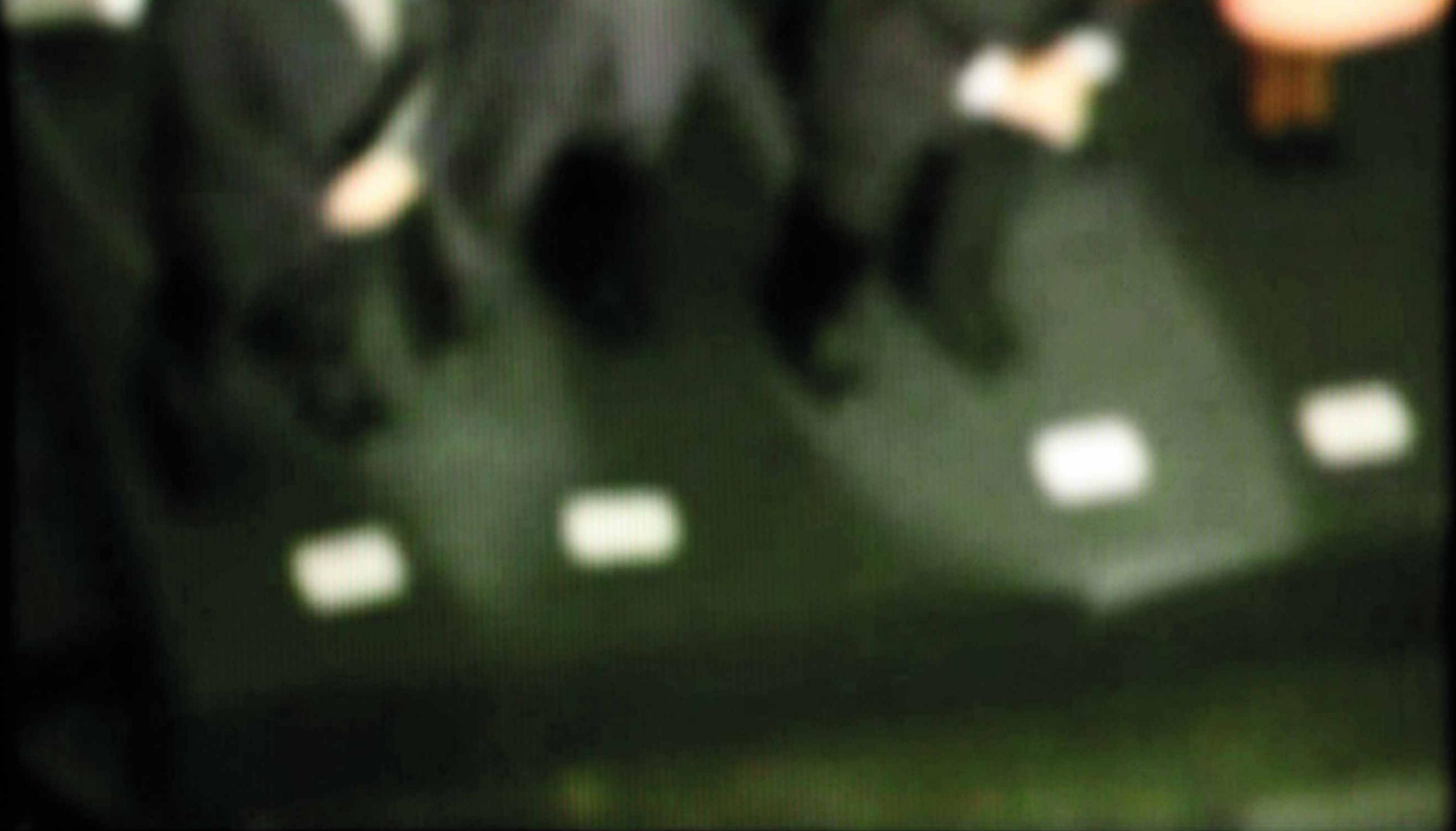


will be possible...









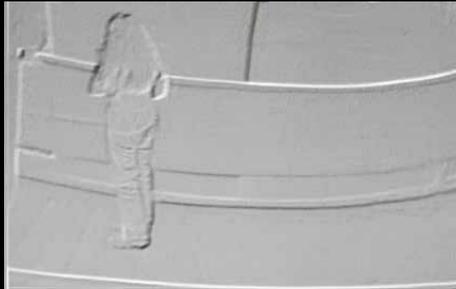
**that is not a place for somebody
who's looking for a job.**



the smallest opportunity.



- You do not want to work boy!



- No way! Stop this!



The city was covered by bush...



- I can prove to you Sir that I can work



I know everything...
but they don't accept me. I don't know why...



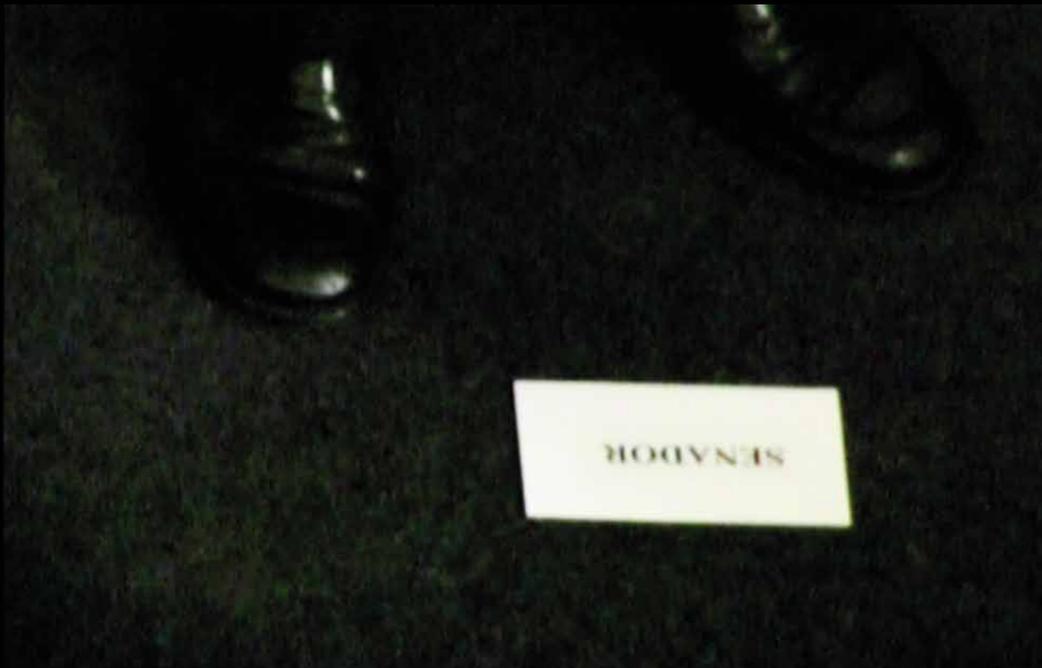
- so... you are really a criollo (negro/black) hum boy?



- I want Sir yes. I try hard but nobody wants me...



there's all kind of people...



there were workers occupying the factories in Minas Gerais,



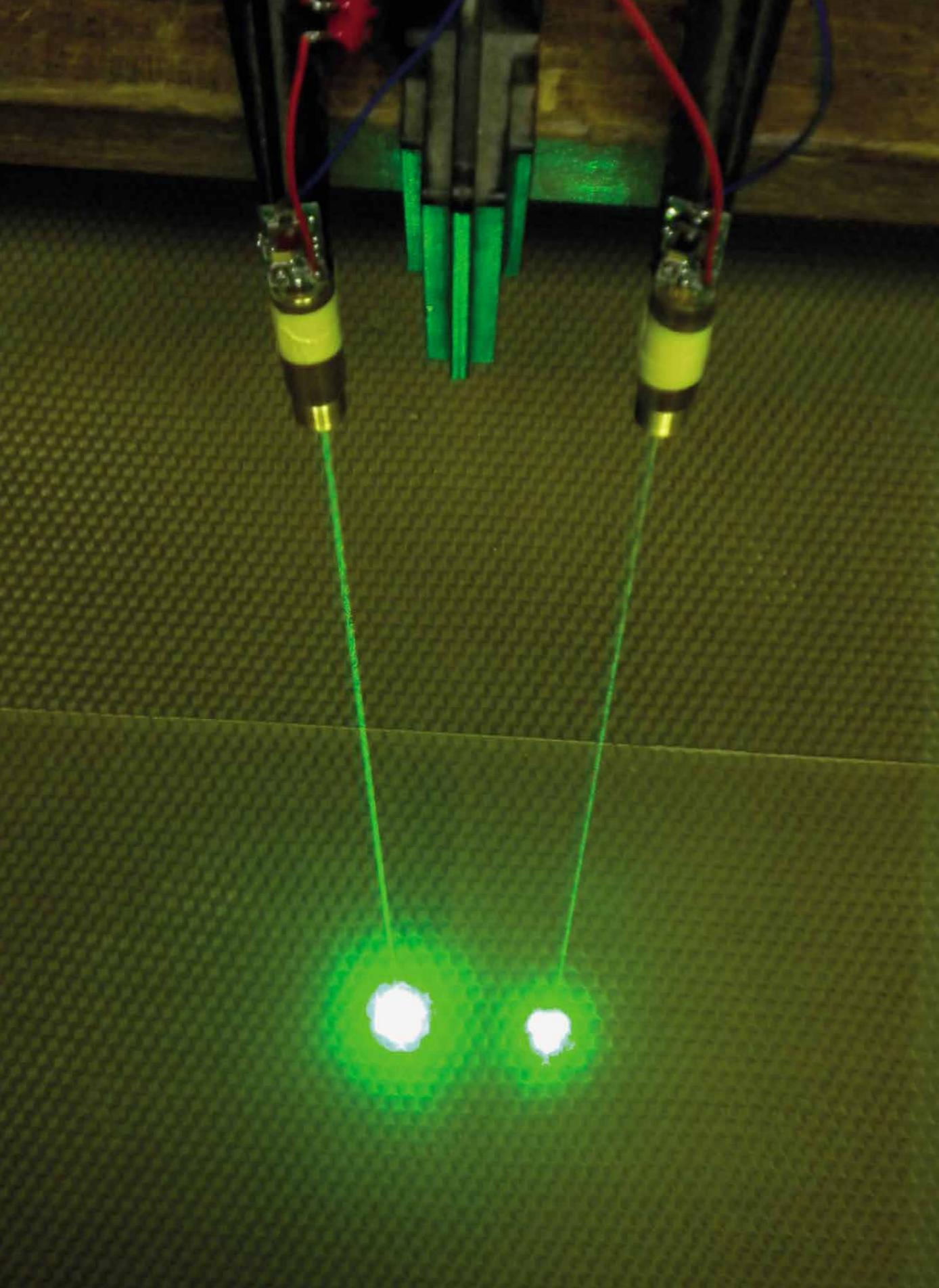
there were workers occupying the factories in São Paulo, and ... the students...



So it was a terrible wave... the students in the streets...



And the intellectuals were there at the Museum of Modern Art



A luz ferina: os esplendores de Qualia

Tadeu
Capistrano

“A nossa percepção visionária dos objetos possui todo frescor, toda intensidade nua de experiências que nunca foram verbalizadas ou assimiladas a meras abstrações sem vida”

Aldous Huxley

Um dos fenômenos mais surpreendentes das últimas décadas foi a emergência de novos modos de percepção espaço-temporal que deflagraram formas inéditas de sociabilidade e experimentação estética. Essa configuração foi inseparável da apologia de uma duvidosa “aldeia global” e da crença nas possibilidades integradoras das novas tecnologias, relacionadas ao domínio do espectro digital. No entanto, após pelo menos duas décadas de “globalização”, as demandas de conexão, interatividade e telepresença se tornaram um imperativo para modos de vida “on demand” em um mundo dividido entre uma minoria on-line e uma quantidade significativa de off-lines. Neste contexto, cada vez mais dependente do mercado do acesso, da velocidade e da informação, a vida sensorial foi adaptada para formas inéditas de produção e consumo compatíveis com as demandas atuais de percepção do tempo e do espaço.

Desde os processos de modernização desencadeados ao longo do século XIX, o fluxo de energia humana tem sido capitalizado e canalizado a quantidades finitas de força e sensação, permitindo que os corpos fossem controlados, distribuídos e agenciados por diferentes sistemas de produção, consumo e circulação. Esse processo foi inseparável de novos arranjos sensoriais construídos a partir do uso de diversos aparatos midiáticos, cujos mecanismos de reprodução, gravação e projeção formaram a base da denominada “sociedade do espetáculo”. A partir dessa dinâmica moderna do *biopoder*, como podemos pensar a experiência estética perante o novo modo de existência dos objetos técnicos?

Tais questões podem ser vislumbradas à luz de *Qualia*, não apenas no que a instalação de Simone Michelin oferece para pensar o estatuto da experiência artística na atualidade, como também para propiciar uma vivência sensorial singular e contrária aos formatos comuns e repetitivos de interatividade e de imersão, que têm marcado grande parte das instalações multimidiáticas desde os anos 1990. A instalação almeja irradiar diferentes “qualia” ou modos de experiência sensorial capazes de criar maneiras singulares de sentir, ver e pensar, não integrados aos ritmos temporais e às codificações espaciais alavancadas pela modernidade industrial. Cabe acrescentar que, por “modernidade”, não se entende progresso, novidade ou desenvolvimento, mas uma dinâmica contínua de novas necessidades de produção e consumo que exigem adaptações dos corpos, dos modos de percepção e das formas de estar no mundo.

Qualia é um termo filosófico que define as qualidades subjetivas das experiências “mentais”

The Feral Light: the splendors of Qualia

“Our visionary perception of objects has all the freshness and raw intensity of experiences that have never been put into words or reduced to mere lifeless abstractions”

Aldous Huxley

One of the most surprising phenomena of recent decades has been the emergence of new forms of spatial and temporal perception that have given rise to novel ways of socializing and conducting artistic experiments. This has been inseparable from the idea of a “global village” and the belief in the possibilities for integration that new digital technology brings. However, after at least two decades of “globalization”, the demands for connection, interaction and telepresence have become an imperative for “on demand” lifestyles in a world divided into an online minority and significant number of people who are offline. In this world that is increasingly dependent on the market for access, speed and information, the life of the senses has been adapted to new ways of producing and consuming that are compatible with current demands for perception of time and space.

Since the processes of modernization that occurred throughout the 20th century, the flow of human energy has been capitalized and channeled into finite bundles of power and sensation, allowing our bodies to be controlled, distributed and operated by various systems of production, consumption and circulation. It is impossible to separate this process from the new arrangement of the senses which has been built up using media apparatuses, whose mechanisms for recording, reproducing and projecting images laid the foundations of the so-called “society of spectacle”. In this modern dynamics of *biopower*, how can we understand artistic experience in the light of the new mode of existence of technical objects?

Qualia sheds light on such questions, not only in the installation in which Simone Michelin invites us to reflect on the status of artistic experience in the contemporary world, but also by providing a unique sensory experience that goes against the commonly repeated formats for interaction and immersion, which have been the hall-mark of many multi-media installations since the 1990. The installation aims to irradiate different “qualia” or modes of sensory experience capable of creating unique ways of feeling, seeing, and thinking that are not integrated into the temporal rhythms and spatial codes produced by industrial modernity. It should be added that, “modernity” should not be understood here in the sense of progress, novelty or development, but as a continuous dynamic of new needs for production and consumption that require the adaption of bodies, modes of perception and ways of being in the world.

Qualia is a philosophical term referring to the subjective qualities of “mental” experiences that

ou uma zona não codificável, que existiria entre as qualidades sensoriais da percepção e a fisiologia cerebral. As qualidades das experiências sensoriais são epistemologicamente não cognoscíveis na ausência de sua própria experiência direta. Por isso, elas também são incomunicáveis. Portanto, as qualia, semelhantes às epifanias, são tidas como experiências inefáveis, pois não há como um indivíduo dizer para outro como é a experiência qualitativa que vivenciou, tal como é impossível falar a um cego como são as cores ou gesticular para um surdo como é ouvir música. No arranjo tecnológico de *Qualia*, não estão presentes certos valores contemporâneos que marcam as tecnologias da imagem, tais como velocidade, telepresença e a conexão. O que está em jogo é um tipo de experiência que, além de não poder ser registrada ou gravada, leva a pensar em modos de percepção em contrafluxo com os atuais modelos tecnocientíficos de racionalização sensorial. Por isso, o trabalho de Simone Michelin reacende propostas estéticas e filosóficas acerca do empobrecimento da percepção diante das respostas sensoriais solicitadas pelas máquinas contemporâneas de comunicação e informação.

Na instalação, estão presentes duas tecnologias paradigmáticas para se pensar os caminhos da percepção visual e espacial na passagem do mundo moderno ao contemporâneo: a estereoscopia e a holografia. Ambas as tecnologias de imagem são fruto de processos históricos que tensionaram as fronteiras entre arte e ciência, e têm servido como vetores de análise das transformações da experiência sensorial diante das solicitações visuais e cognitivas que emergiram nos primórdios da industrialização, no século XIX. A partir do final do século XIX, aliás, foi alavancado um processo de transferência das novas capacidades de conhecimento e percepção para vários tipos de máquinas. A modernização produziu um regime histórico no qual a inteligência, a memória e o sensorialismo foram remodelados e “exteriorizados” por meio de uma gama de eficazes sistemas tecnológicos. Neste contexto, “qualidade” passou a ser um adjetivo comum para diferenciar os bons dos maus produtos industrializados. Porém, cada vez mais esse termo foi sendo encarnado nos princípios vitais, até que a “qualidade de vida” se tornou um dos produtos mais disputados do mercado globalizado. Na contemporaneidade, a “qualidade de vida” é inseparável de uma experiência temporal, que demanda “ter tempo” ou que exige dinamizá-lo em nome de uma “vida produtiva”.

A equivalência entre “qualidade” e “vida produtiva” começou a ser instaurada quando o corpo passou a significar força de trabalho ou reserva de energia. Foi justamente no século XIX que o corpo passou a ser concebido como um organismo dinâmico, cujos órgãos sensoriais deveriam ser dinamizados e compatibilizados com as demandas da vida moderna. Nesse período, cientistas como Gustav Fechner e Hermann Von Helmholtz debruçaram-se sobre a espessura somática concebida como uma matéria termodinâmica e fotossensível. Influenciados pelo vitalismo romântico da *naturphilosophie*, eles contribuíram para o desenvolvimento da fisiologia óptica a partir de experimentações com a luz e a eletricidade. Acreditava-se que ter poder sobre a luz seria ter poder sobre a vida. Desde então, a diagramação do espectro luminoso foi uma das bases dos processos de modernização da percepção: dos estudos sobre a fadiga em um ambiente saturado de estímulos luminosos à iluminação da vida noturna, que dinamizou tanto os ritmos do segundo turno de trabalho como a circulação de

form a non-codifiable zone between the qualities of sensory and cognitive perception and the physiology of the brain. The qualities of sensory experiences are epistemologically unknowable in the absence of their own direct experience. They are therefore also incommunicable. Thus, qualia, such as epiphanies, are taken to be ineffable experiences, since there is no way one individual can tell another how his or her qualitative experience actually feels, just as it is impossible to tell a blind person what colors are like or to explain listening to music to a deaf person in sign language. The technological arrangement of *Qualia* does not present a collection of contemporary values that are the hallmarks of the visual technologies, such as speed, telepresence and connection. It is concerned rather with a type of experience that, apart from being incapable of being registered or recorded, leads us to think about perception in a way that goes against the flow of current techno-scientific models of sensorial rationalization. Simone Michelin's work thus rekindles artistic and philosophical propositions regarding the impoverishment of perception through the sensorial responses required by contemporary communications and information technology.

The installation contains two paradigmatic technologies as a way of encouraging us to think of how visual perception has changed in the passage from the modern to the contemporary world: stereoscopy and holography. Both of these visual technologies are the fruit of historical processes that stretch the boundaries between art and science and have served as vectors for the analysis of the transformations of sensory experience by the visual and cognitive demands that emerged in the early days of industrialization in the 19th century. From the 19th century onwards, there was a constant transfer of new capacities for knowledge and perception to various kinds of machine. Modernization produced an historical regimen in which intelligence, memory and the senses were remodeled and "externalized" by a range of efficient technological systems. In this context, the word "quality" has come to be a common adjective used to differentiate good industrial products from bad. However, this term is increasingly becoming part and parcel of life itself, to the extent that "quality of life" has become one of the most sought-after products on the global market. In the contemporary world, "quality of life" is inseparable from an experience of time, in which one needs to "have time" and energize it in the name of a "productive life".

"Quality" came to be equated with "productive life" when the body started to be seen as a source of labor or an energy reserve. The 19th century was precisely the period when the body came to be conceived as a dynamic organism, whose organs should be dynamized and made compatible with the requirements of modern life. In this period, scientists such as Gustav Fechner and Hermann Von Helmholtz conducted in-depth studies of the thickness of the body, conceived as thermodynamic and photosensitive material. Influenced by the Romantic vitalism of Naturphilosophie, they paved the way for the modern physiology of the eye with their experiments with light and electricity. It was believed that to have power over light was to have power over life. Since then, the visible light spectrum has been one of the cornerstones of the modernization of perception: from the studies of fatigue in an environment saturated with light stimuli to the illumination of the nocturnal world, which led both to the rhythms of the night shift and the circulation of goods, and the perfection of spectacles and distractions

mercadorias, e aperfeiçoou espetáculos e distrações capazes de recarregar as "baterias vitais".

A proposta estética de *Qualia* evoca todo um pensamento de filósofos e artistas, que valorizavam modos de experiência sensorial baseados em recolhimento, introspecção e meditação. Na aurora da industrialização, John Ruskin, por exemplo, proclamava a importância de se exercitar a "atenção visual elevada" em oposição às formas rotineiras de percepção, por ser capaz de captar as singularidades dos elementos da natureza e das obras de arte. Esse tipo de sublimação perceptiva proposta por Ruskin pode ser apreciada na série de observadores que habitam as paisagens pintadas por Caspar David Friedrich. Em várias de suas pinturas, vislumbra-se a representação de indivíduos contemplando fenômenos ópticos da natureza com extraordinários efeitos de luzes e cores, tais como glórias, halos, coroas, auroras, crepúsculos ou arco-íris, entre outros, cuja luminosidade e cromatismo incidem diretamente nos corpos.

Essas experiências acompanharam a emergência da óptica fisiológica a partir da concepção de "visão subjetiva" defendida pelos românticos, tais como Johann Wolfgang Goethe e Arthur Schopenhauer. Ao contrário das concepções objetivas sobre a visão que permearam os estudos da óptica clássica, de matriz física, por meio do modelo da câmara obscura, a óptica moderna, ou fisiológica, estudava como as imagens são produzidas através da superfície retiniana. Ao localizar a visão no corpo, argumentou-se que ela tinha se tornado opaca, arbitrária e destituída da objetividade na qual se baseavam as concepções físicas da produção visual de matriz newtoniana. Por sua vez, graças aos estudos da persistência retiniana, a óptica moderna realizou várias experimentações ligadas ao tempo de visualização de um objeto em contínuo movimento, e da transformação ou da apreensão tridimensional da imagem pela disparidade binocular. Esses testes ópticos estavam ligados à construção de um modelo ideal de visão produtiva, capaz de acompanhar a visualidade descontínua da vida industrial. Tal solicitação escópica se relacionava à aptidão de um indivíduo para produzir "sínteses perceptivas" em um campo visual fragmentado e cada vez mais bombardeado de estimulações sensoriais.

Como fruto dessas experimentações, surgiu uma miríade de aparelhos ópticos para o estudo da percepção visual do movimento e da "profundidade de campo", por meio da síntese de imagens pelo movimento e sobreposição de imagens pela estereoscopia e sua revelação tridimensional. Nesse processo, o estereoscópio tornou-se fundamental, não apenas para efetuar exames da disparidade ocular, mas também como um propiciador de exercícios com os modos de ver mais adequados para a vida moderna. Junto com o estereoscópio, outros artefatos visuais – como o zootrópio, o fenaquitoscópio e o traumatrópio, utilizados para realizar estudos de persistência retiniana – transformaram-se em brinquedos ópticos e foram disseminados em massa. Estabeleceu-se, dessa forma, uma curiosa articulação entre disciplina ocular e distração espetacular.

A utilização da estereoscopia em *Qualia* foge de qualquer tipo de espetacularização das imagens tridimensionais, como tem ocorrido com bastante frequência na atualidade. Nessa

capable of recharging our “vital batteries”.

The artistic idea of *Qualia* draws on the thinking of a whole range of philosophers and artists who valued modes of sensory experience based on introspection, meditation and withdrawal from the world. John Ruskin, for example, at the dawn of the industrial world, proclaimed the importance of practicing “enhanced visual attention” as opposed to the routine forms of perception, as a way of capturing the uniqueness of the elements of nature and of works of art. This kind of perceptive sublimation proposed by Ruskin can be seen in the series of observers who appear in the landscapes painted by Caspar David Friedrich. In various of his paintings, one can find individuals represented contemplating the optical phenomena of nature with their extraordinary effects of color and light, such as stars, halos, coronas, auroras, twilight and rainbows, to name but a few, whose colors and light have a direct effect on our bodies.

These experiences, accompanied the emergence of the physiology of the eye from the idea of “subjective vision” espoused by Romantics, such as Johann Wolfgang Goethe and Arthur Schopenhauer. Different from the objective view of the sense of sight that permeate the studies of classical optics, of a physical kind, by analogy with the camera obscura, modern, or physiological optics, studied how images are produced on the surface of the human retina. By locating vision within the body, it was argued that they made it opaque, arbitrary and devoid of the objectivity on which physical theories of vision, such as Newton’s, were based. In turn, thanks to studies of the persistence of vision on the retina, modern optics has carried out various experiments connected with the temporality of viewing of an object in continuous movement and the transformation or three-dimensional apprehension of an image by way of binocular disparity. These optical tests were linked to the construction of an ideal model of productive vision, capable of accompanying the discontinuous visual world of industrial life. This “scopic” requirement was related to an individual’s ability to produce “perceptive syntheses” in a fragmented visual field that is bombarded by an increasing number of sensory stimuli.

One result of these experiments was the emergence of countless optical apparatuses for the study of visual perception of movement and of “depth of field”, by synthesizing images for movement and superimposing images for stereoscopy and 3D. Stereoscopy was fundamental to this process, not only in examining eye disparity, but also in providing exercises in ways of seeing more in a way that is more fitted to modern life. Along with stereoscopy, other visual artifacts—such as the zoetrope, the phenakistoscope and the thaumatrope, used to conduct studies of the persistence of vision—were turned into optical toys and mass produced. In this way a peculiar connection between optics and specular distraction came about.

The use of stereoscopy in *Qualia* is far from being a spectacle of three-dimensional images, such as is quite common nowadays. In this installation, the viewer visually “synthesizes” the molecules of hallucinogenic substances and stimulants represented by whites, blues and reds. Through being synthesized by the stereoscopic effect, we ironically experience an “uncanny sensation of color” which oscillates between ruddy and violet tones. The dissociative

instalação, o observador “sintetiza” visualmente as moléculas de substâncias alucinógenas e estimulantes representadas pelas cores brancas, azuis e vermelhas. Ao serem sintetizadas pelo efeito estereoscópico, ironicamente experimentamos um “estranhamento cromático” que oscila entre os tons rubros e violáceos. A potência dissociativa desse modo peculiar da utilização das cores e da estereoscopia é articulada à tatibilidade do observador por meio das bolas de borracha dispostas no local de observação, cujas cores se correspondem com as moléculas das substâncias em questão. O diálogo óptico e háptico entre essas formas circulares contrasta com a geometria retangular da tela de visualização, cujo campo de observação é multiplicado por seu reflexo nas superfícies espelhadas da instalação. Essa síntese e essa disjunção simultâneas da experiência sensorial também fazem *Qualia* dialogar com algumas experimentações cromáticas e sinestésicas que se opuseram às utilizações ordinárias e instrumentais da luz e das cores, desde as telas de Georges Seurat e Paul Cézanne até as experimentações de artistas contemporâneos como Olafur Eliasson.

Além da luz, a fisiologia óptica também utilizou a cor para experimentar as respostas sensoriais sob o impacto de seus estímulos, sobretudo para averiguar os efeitos de contemplação das cores em termos de saturação visual. Ainda sob a égide do período das Luzes, a cor era considerada um elemento marginal para a Razão, cujo modelo ideal para examinar a visão era a clareza e transparência da câmara obscura. No início do século XIX, Goethe fez de um quarto de sua casa uma espécie de câmara obscura. Ao fechar um dos orifícios pelos quais a imagem era tragada para o interior do recinto, o escritor observou a persistência da imagem em uma superfície branca, ou, mais precisamente, na retina. Assim, os estudos de Goethe sobre as cores evidenciaram a persistência retiniana da imagem após uma forma visual colorida ser tirada rapidamente do foco de observação. Essa característica espectral das “pós-imagens”, além de servir de base para a concepção da óptica fisiológica de visão subjetiva ou “encarnada”, também abriu campo para os estudos da temporalidade visual ao revelar a inscrição retiniana de uma imagem passada no presente da visão.

A industrialização das cores, em meados do século XIX, forma parte da construção de nossa cultura visual e, a exemplo do que ocorreu com a luz, dos processos de modernização da percepção. Antes deste período, as cores provinham da natureza, mas com a industrialização tornaram-se sintéticas e penetraram em várias áreas inéditas da vida social. As cores, agora não mais ligadas ao cromatismo do mundo natural que fascinara os românticos, foram cada vez mais padronizadas, quantificadas e controladas para utilizações objetivas ou instrumentais.

A propagação das cores nas tecnologias digitais é mais uma etapa deste processo de racionalização tecnocientífica a partir da apropriação da natureza, cada vez mais reduzida ao estatuto de informação. Em *Qualia*, não há jogos cromáticos com pós-imagens, como também não ocorre a exploração de efeitos dinamogênicos ou extáticos com a utilização de estroboscopias e outros apelos sensoriais. Na instalação de Simone Michelin, o observador não se reduz a um consumidor visual de emanções luminosas ou satisfações sensoriais, pois se trata de um corpo dinâmico, com condições propícias para pensar a própria

power of this peculiar way of using colors and stereoscopy is linked to the viewer's sense of touch by the rubber balls which are supplied, whose colors correspond to those of the molecules of the substances in question. There is a visual and tactile dialogue between these circular shapes and the rectangular geometry of the viewing screen, whose field of observation is multiplied by reflections in the mirrored surfaces of the installation. This simultaneous synthesis and disjunction of sensory experience also relates *Qualia* to some experiments with color and synesthesia, which have opposed ordinary functional uses of light and color, from the canvases of Georges Seurat and Paul Cézanne to the experiments of contemporary artists, such as Olafur Eliasson.

In addition to light, optical physiology has also used color to experiment with sensorial responses to these stimuli, especially as a way of investigating the effects of viewing colors in terms of visual saturation. In the Enlightenment, color was considered to be an element on the margins of reason and the ideal model for the investigation of vision was the clarity and transparency of the camera obscura. At the beginning of the 19th century, Goethe turned one room in his house into a kind of camera obscura. On closing one of the openings through which the image came into the room, the writer observed the persistence of the image on a white surface, or, more precisely, on the retina. Thus, Goethe's studies of colors show the persistence of the image on the retina after a colored visual shape has been taken rapidly from the focus of observation. This spectral "afterimage", in addition to serving as the basis for the optical physiology of subjective or "incarnated" vision, also opened up the way for the study of visual time, by revealing the inscription on the retina of a past image in the visual present.

The industrialization of colors, in the mid-19th century, has helped to build up our visual culture and, as occurred with light, the modernization of perception. Before this, colors came from nature, but industrialization made them synthetically and they found their way into various parts of social life in which they had not appeared before. Color, no longer associated with the natural world which fascinated the Romantics, became increasingly standardized, quantified and controlled for objective or functional use.

The propagation of colors in digital technologies is another stage in this process of technological rationalization based on the appropriation of nature, which is increasingly reduced to the status of a source of information. In *Qualia*, there are no color games with afterimages; neither does this installation explore the dynamic-genetic or ecstatic effects of the use of strobe lighting or other appeals to the senses. In Simone Michelin's installation, the viewer is not reduced to a visual consumer of emanations of light or sensorial satisfaction, since it deals with a dynamic body, with its own capacity to reflect on the artistic experience in which it finds itself. One example of this unique quality is the exercise of contemplating and analyzing the molecular codes of the substances that bring on altered states of consciousness.

It is interesting to note that the hallucinogenic effects of the drugs represented, such as marijuana and ecstasy, held cult status in the psychedelic 1960s. At that time, it was believed that these drugs were capable of opening the "doors of perception" and expanding awareness of things

experiência estética no qual está inserido. Um exemplo dessa singularidade está no exercício de contemplar e analisar os códigos moleculares das substâncias que deflagram estados alterados de consciência.

É curioso notar que os efeitos alucinógenos das drogas representadas, tais como a maconha e o *ecstasy*, foram cultuados nos tempos do psicodelismo, nos anos 1960. Nesse contexto, acreditava-se que essas drogas eram capazes de abrir as "portas da percepção" e amplificar o conhecimento das coisas de um modo não codificado pela linguagem. No entanto, cada vez mais, os princípios ativos dessas substâncias têm sido potencializados e instrumentalizados a partir de novas sínteses moleculares e consumidos para funções produtivas, como estados de alerta, concentração e "bem-estar". Baseado na administração de "neurorreguladores", esse novo tipo de automação sensorial é uma das bases da hoje denominada "modernidade biotécnica", que se fundamenta em "correções" e controle dos mecanismos cerebrais por meio de edições neuroquímicas. Essa nova biopolítica da percepção talvez seja tão radical como aquela que permeou a reorganização da vida sensorial ocorrida nos primórdios do século XIX.

Em direção oposta a essa forma inédita de automação perceptiva, *Qualia* apresenta ressonâncias com o pensamento de Henri Bergson. As reflexões do filósofo francês têm sido a base para muitos artistas e outros filósofos pensarem a renovação e ampliação perceptiva como um modo de resistência às formas ordinárias da vida sensorial cotidiana. Como já dito anteriormente, a instalação de Simone Michelin opõe-se, por exemplo, ao consumo espetacular das tecnologias de imagem por meios de interatividade, agenciamento e imersão. Bem diferente do que significa "realidade virtual", *virtualidade*, na concepção bergsoniana, é uma experiência não previsível, que não pode ser codificável e, por isso, não é representável. Trata-se de um modo de percepção singular que mobiliza zonas cognitivas como atenção, memória e imaginação na criação de acontecimentos não dedutíveis ou imprevisíveis. Tal virtude da percepção seria capaz de atualizar virtualidades que habitam os meandros do nosso complexo universo sensorial e pode ser gerada a partir de experiências estéticas que rompem com esquematismos sensorio-motores.

A experiência com a realidade virtual é justamente o contrário das virtualidades de *Qualia*, pois imagens digitais são produzidas por uma gama de algoritmos, equações, sínteses e processos de simulação que preconcebem as reações perceptivas de um sujeito. Esse poder indutor dos dispositivos de realidade virtual tem sido utilizado em novas terapias de condicionamento comportamental, como, por exemplo, na suposta cura de traumas de guerra fazendo um ex-combatente "retornar" ao campo de batalha e "resolver" a origem de suas angústias por meio de um choque catártico descarregado por simulações das imagens outrora vivenciadas. *Qualia* constrói uma atmosfera mesmerizante onde o corpo é concebido como um vórtice sensorial que mobiliza diferentes formas de experimentação estética. Nesse sentido, o corpo é tanto produto como produtor das qualia emanadas no interior da instalação, onde virtualidades podem ser liberadas por meio de arranjos espaço-temporais paradoxalmente não localizáveis ou "indecidíveis".

in a way that cannot be codified by language. However, the active ingredients of these substances have been made increasingly powerful and functional by new syntheses of molecules and are now taken to enhance productivity, by making people more alert, improving concentration or providing a sense of “well-being”. Based on neuro-reprogramming”, this new type of sensory automation is one of the bases of what is now called “biotechnical modernity”, which involves “correction” and control of brain mechanisms by editing neuro-chemicals. This new biopolitics of perception may be as radical as that which permeated the reorganization of the life of the senses that occurred in the early 19th century.

In contrast to this new kind of automation of perception, *Qualia* presents echoes of the thinking of Henri Bergson. The reflections of the French philosopher have served as a basis for many artists and other philosophers to think about renewing and broadening perception as a way of resisting the ordinary forms of everyday sensory life. As mentioned above, Simone Michelin’s installation is the opposite of the consumer spectacle of visual technologies that involve interaction, manipulation and immersion. Quite differently from “virtual reality”, Bergson’s concept of *virtualité* is an experience that is not predictable, that cannot be codified, or, therefore, represented. It is a unique mode of perception that sets in motion cognitive zones, such as the attention, memory and imagination in the creation of events that cannot be predicted or deduced. This type of perception is supposedly capable of actualizing the virtualities that inhabit the twists and turns of our complex sensorial universe and can be generated by artistic experiences that break with schematic sensory and motor processes.

The experience of virtual reality is the exact opposite of the virtualities of *Qualia*, since digital images are produced by a set of algorithms, equations, syntheses and simulations that pre-conceive the perceptive reactions of the subject. The suggestive power of these virtual reality devices has been used in new treatments that condition behavior, such as the supposed cure for post-traumatic stress disorder in soldiers, which takes the ex-combatant ‘back’ to the battlefield to “come to terms with” the origins of his or her anxiety by way of a cathartic shock triggered by simulations of the scenes witnessed at that time. *Qualia* creates a mesmerizing atmosphere where the body is conceived of as a sensorial vortex that gives rise to various forms of artistic experimentation. The body is thus both a product and a producer of the qualia that emanate from within the installation, where virtualities can be released using spatial and temporal arrangements that paradoxically cannot be located or ‘decided’.

Another important feature of *Qualia* is the use of a holographic device with an exquisite alignment of multi-colored lasers. However, the powerful three-dimensional holographs produced in Simone Michelin’s work are far from any phantasmagoric conception that one might have of the uniqueness of her sculpture. In the installation, the work with the laser is not related to any kind of identification based on the figurative use of holographs such as the exploration of three-dimensionality or the creation of a device for information storage. On the contrary, contemplation of the laser “aquarium” leads one to reflect on how powerful light frequencies and electro-magnetic radiation can build up a fertile field for exploring non-codified optical sensations, by propagating “waves of probabilities” capable of generating different qualia.

Um outro elemento importante em *Qualia* é a presença de um dispositivo holográfico construído por um belo alinhamento de raios laser multicromáticos. Porém, as potências tridimensionais holográficas construídas na obra de Simone Michelin distanciam-se de qualquer concepção fantasmagórica que possa ser conferida à singularidade de sua escultura. Na instalação, o trabalho com o laser não está relacionado a qualquer tipo de identificação baseada nos usos figurativos da holografia com a exploração da tridimensionalidade ou de sua instrumentalização como dispositivo de armazenamento de informações. Ao contrário, a contemplação do “aquário” de lasers permite pensar como potentes frequências luminosas e radiações eletromagnéticas podem construir um campo fértil para explorar sensações ópticas não codificáveis, por meio da propagação de “ondas de probabilidades” capazes de gerar diferentes qualia. Nesse sentido, o trabalho de Simone Michelin também oferece insights radicais para pensar, por exemplo, novas formas de escultura por meio do agrupamento de partículas eletromagnéticas e de metais que pairam na atmosfera.

A contemplação dos raios laser evidencia uma espécie de sinergia composta de simultaneidade e complementaridade associadas à experiência com o instante da visualização de cores, luzes, projeções e outras emanações espectrais presentes na instalação. Esses diferentes níveis de espectralidade que se interpenetram em *Qualia* se diferem da ordem espectral que tem sido um dos vetores da produção biopolítica contemporânea: a transfusão dos elementos não substanciais do corpo – tais como imagem, tato e voz – para um universo maquínico habitado por uma legião de espectros arquivados em uma órbita eletromagnética e onipresente. Essa perturbadora autonomia da imagem digital tem abalado as concepções clássicas de sujeito, objeto e consciência, bem como tem gerado instigantes reflexões para a definição de espaço e interface.

Esses modos de observação amalgamados a essas formas inéditas de percepção espacial, artificialmente construídas, têm sido um dos objetos de pesquisa da “endofísica”, um rebento da teoria quântica e do caos que investiga o aspecto de um sistema fechado quando um observador está imerso nele. A endofísica baseia-se nas seguintes perguntas: “Existe alguma outra perspectiva possível fora do observador? Sempre estamos do lado interno de qualquer interface? Nesse sentido, qual é o significado de objetividade?” A visualização da “realidade objetiva” sempre dependeria de um *observador interno*. A posição de um *observador externo*, por sua vez, seria apenas possível fora de um universo complexo e jamais em seu interior. Ou seja, a realidade física ou mesmo “virtual” dependeria de um observador que estivesse “fora” daquilo que está observando.

Essa “constatação endofísica” evidencia a necessidade humana de construir mundos-modelos para compreender a realidade exterior ao corpo, ou o mundo no qual o corpo é inserido. Portanto, fora do acesso direto ao mundo real por meio dos sentidos, abre-se uma segunda perspectiva de visualização diante da posição imaginária do observador, bem como uma outra complexa questão: a realidade objetiva seria apenas o lado de dentro de um mundo fora?

O pensamento sobre a visualidade no Ocidente mostrou que o mundo é percebido a partir

Simone Michelin's work thus provides radical insights, for example, into new forms of sculpture that use the arrangement of electromagnetic particles and metals that hover in the atmosphere.

Contemplation of the laser beams reveals a kind of synergy created by the simultaneity and complementarity associated with the instantaneous experience of viewing colors, lights, projections and the other spectral emanations of the installation. These different levels of spectrality that merge into one another in *Qualia* differ from the spectral order that has been one of the vectors of contemporary biopolitics: the transfusion of non-substantial body elements - such as images, touch and voice - into a world of machines inhabited by a legion of specters filed away in an omnipresent electromagnetic orbit. The unsettling autonomy of the digital image has shattered the classical categories of the subject, object and consciousness and has also provoked intriguing reflection on the definition of space and interface.

These modes of observation that are amalgamated with novel forms of artificially constructed spatial perception have been studied by "endophysics", a branch of science stemming from quantum physics and chaos theory that investigates the operation of a closed system when an observer is immersed in it. The basic questions of endophysics are: "Is it possible for there to be any kind of perspective other than that of the observer? Are we always on the inside of any interface? If so, what is the meaning of objectivity?" Viewing "objective reality" would seem to always depend on an *internal observer*. The position of *external observer*, in turn, would only be possible outside of a complex universe and never inside it. In other words, physical, or even "virtual" reality would depend on having an observer who is "outside" that which is under observation.

Endophysics shows the human need to build model-worlds in order to understand reality outside the body, or the world in which our body is inserted. Thus, beyond direct access to the real world through the senses, a second perspective from the point of view of an imaginary observer is opened up, leading to another complex question regarding whether objective reality is only the inside part of an outside world?

Western thinking on visual perception has shown that the world is perceived from "within" an "external reality", having only the body as a point of reference, mediated by various devices for observation and immersion. Thus, the only scientific way of speculating and revealing whether the world has another exo-objective side, has been the reconstruction of model-worlds or artificial worlds at the "internal" level of space-time. Such constructs, as can be seen in *Qualia*, confer a relative space on the visitor in a reality that is pre-conceived as an interface, always in an oscillating tension between the internal and the external, which thus breaks down the categories of "inside" and "outside".

What then would the world of the observer in the role of "virtual" participant in *Qualia* be like? Once again the theory of endophysics shows, the tension between an external and dominant point of view and an internal relational view always "determines" the changing nature of visual

de "dentro" de uma realidade "exterior", tendo apenas o corpo como referente, por meio de vários dispositivos de observação e imersão. Portanto, o único modo científico de especular e revelar se no mundo há uma outra face, exobjetiva, foi a reconstrução de mundos-modelos ou mundos artificiais no nível "interior" do espaço-tempo. Tais construções, conforme se observa em *Qualia*, conferem um espaço relativo ao seu visitante em uma realidade já concebida como interface, sempre em uma tensão oscilante *entre* exterior e interior, que abala, portanto, as categorias de "dentro" e de "fora".

Qual seria, então, o mundo do observador em função da sua natureza participativa e "virtual" em *Qualia*? Ainda segundo as concepções da endofísica, a tensão entre um ponto de vista exterior e dominante e um ponto de vista interno e relacional sempre "determina" a natureza mutante da percepção visual, que não cessa de se modular à medida que novas interfaces são produzidas. Todo esse deslizar de interfaces não permite estabelecer, portanto, o que é fora ou dentro, pois sempre uma outra realidade – ou o que está fora do espectador – vai gerar um novo curto-circuito, no qual os limites da experiência sensorial seriam os próprios limites de nossa interface. É justamente a profanação desses limites que uma experiência estética como *Qualia* – com toda sua plenitude epifânica e luciferina – pode singularmente nos propiciar.

perception, which never ceases to mold itself to the new interfaces produced. All these sliding interfaces do not allow us to establish what is outside and what is inside, since another reality — or whatever lies outside the observer — will always generate a new short-circuit, at which the limits of sensory experience are the limits of our interface itself. It is precisely the breaking-down of these limits that a unique artistic experience such as *Qualia* — filled with lucifer-epiphanies — can provide.

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 estado 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.

Vejamos o caso 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

Art in its radical perspective

Simone Michelin's work is inscribed in a new field of significant practices that some call by *technological poetics* and that encompass all experiences of intersection between art, science and technology. In the last years we have seen around the world the multiplication of festivals, meetings, shows and cultural centers exclusively dedicated to experiences that happen in this point of intersection. In fact, artists increasingly employ the computer to create their images, songs, texts and environments; video is an almost unavoidable presence in any installation; the interactive incorporation of the responses of the public became a must for any artistic proposal that hopes to be updated and in alignment with the state-of-the-art of culture. Technological poetics lost the marginal and almost underground character they first had, and soon became the new hegemonic forms of artistic production.

Michelin's stance, nevertheless, is significantly different from the one taken by a great number of artists in relation to the appropriation of new technologies. Contrarily to most of them, Michelin seems to emphatically refuse the apologetic discourses of technology, which tend to glorify the benefits of scientific progress, the promotion of consumerism and often the direct marketing of industrial products that usually take place in great part of the international events dedicated to the relations between art, science and technology. Her work moves in another direction, and can be characterized as critical, problematizing and divergent. In a country like Brazil, geographically displaced in relation to the producers of technology and where the access to technological goods is still selective and discriminatory, a serious approach to these new technologies must necessarily reflect such displacement and difference, and this is what characterizes Michelin's production. Hers is a work of corrosive irony and deconstructive will in relation to the power and control mechanisms of the technological society. In this sense, she reminds us of Waldemar Cordeiro, our greatest computational artist who always included a social commentary.

Let's start with the case of *Lilliput* (2005), originally conceived for an art and technology exhibition that inaugurated the former Centro Cultural Telemar, current Oi Futuro, in Rio de Janeiro. Since the sponsor was a telephone company, the artist decided to play with this and employ cell phone technology. She imagined a kind of "public square" (alluding to the fact that cell phones were becoming the new public square of the telematic world) where the public could circulate freely and placed in several points of this scenario some very large panels, on which she glued extremely blown-up photos. The treatment grained the images a great deal, granting them the aspect of an impressionist or pointillist painting, although compromising the images' legibility: it was impossible to figure out what was portrayed in them. In the areas where the faces of the supposed portrayed people would be, the artist made a hole, so that the heads of the visitors could fit in it. Trainees spread through the installation, employing cell phones, took photos of the visitors posing with their heads in the holes (and also encouraged people to take their own photos). These photos were later transferred to a computer and processed by the system, becoming virtual panoramas stored in a database waiting to be installed in mobile devices, besides being shown in the exhibition space. The whole material was

incentivavam o público a fazer isso com seus próprios celulares). Essas fotos eram depois transferidas para um computador, processadas pelo sistema e transformadas 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 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. Logo, 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 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 mais 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: Anarquitectura 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,

available online and the website was an extension of the work in the cyberspace, which constituted yet another public domain. In the space of the installation, in the four versions of the work so far realized, there were always posters explaining that that was a public domain territory and those entering into play were agreeing in having their images under this regime of availability. The surprising element came at the time of looking to the photos. Due to the low resolution quality of the cell image and also to the small size of the camera screen, the image was compressed and thus lost its granulation, revealing the images represented there. The visitor then realized that his or her face was replacing the face of a beggar, for instance, in a free-food line. So what apparently was a playful game with multicolored figures is suddenly transformed into a tragic revelation: the drama of Rio de Janeiro's homeless. And worse, the visitor was also involved in it, for he or she appears as a beggar amongst hundreds of them.

The reference to Lilliput, the city of little men (like the figures shown in the small screens of cell phone cameras) of Jonathan Swift's famous novel, is not gratuitous. Both England at the dawn of Enlightenment, and Brazil in the peak of cyberspace capitalism, have their losers, those who were not included, those who missed the boat, the little ones. In *Lilliput*, Michelin makes an intersection of social differences. The reality of those deprived of everything is outside the museum, but I'm also "there" in form of image, as "they" are in the museum, also in the form of image. It may be uncomfortable at first, but it is also a way of doing "safe tourism", a category increasingly applied to Rio de Janeiro: I'm going to visit the world of those who lack everything, but I'll do it via a virtual reality, sending there only my image, my avatar. *Lilliput* performs a complex game intercrossing the public and the private, I and the Other, identity and sociability, inside and outside. Basically, it raises the issue of belonging. Which side am I? Who is my group? Am I here as a guest? Am I just visiting this environment? In the worst case scenario, where do I find shelter? Who protects me? Where do I hide?

We also find this interpenetration of the inside and the outside, the public and the private, in another work by Michelin immediately before *Lilliput* called *ADA: Anarquitectura do Afeto* [ADA: Anarchitecture of Affection] (2004). Also projected for a biennial event of art and technology in São Paulo, the installation consists of, briefly, a large video monitor incrustated on one of the walls of the building holding the event, but with the screen facing the street. Therefore, in spite of being part of the exhibition, the work was not inside the space, but outside of it, exposed to the passerby in the street and not to the exhibition visitors. However, the work showed that which was inside the exhibition space or inside the building, thanks to the several security cameras spread through different areas of the space. That is, *ADA* offered the interior of the exhibition and of the venue to the regard of any and every passerby. It is as if the building could become transparent and its interior entirely visible. In reality, with this work Michelin inverts the logic of vigilance. Normally we, ordinary citizens, are permanently exposed to security cameras (they are omnipresent now) in the most diversified kinds of institutions, but only a few operators in the building's security control room watch them. In *ADA* the situation is reverted: the very bowels of the institution (in this case, a cultural center sponsored by a bank) are exposed to the public, to the regard of the ordinary citizen.

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 a participar da obra (a ideia era que os guardas usassem pequenas câmeras de vigilância acopladas a seus paletôs, 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 acontecer 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

This work was not easily accomplished, since it involved control and security issues, the revelation of inside departments and the exhibition of sectors never open to public visitation. It is as if it were possible to deconstruct the mechanism of vigilance through its inversion: now everyone watches everyone. Surely, it was quite uncomfortable for the institution to turn public, for instance, its directors' meeting room, where confidential issues are discussed and important decisions are taken. This possibility denied, the artist displaced the camera from the directors' meeting room to the cone of Paulista Ave., so that the institution's directory turned to be not the one being observed, but the one observing the street, in front of the cone. The security company hired by the cultural center refused to take part of it (the idea was the guards would wear tiny security cameras in their uniforms, so that the public could see what they were seeing). This refusal forced the artist to use a life-size manikin dressed as a guard, exactly like the real ones and placed where they are usually located. Evidently, the manikin wore a security camera. The idea, according to the artist herself, was to transform the inner video circuits in outer circuits and to exam how the public space may be a space of negotiations, naturally mediated by codes, between desire, need and chance.

Could the city be understood as the outside, the public side of our bodies? Are our bodies the private side, the interiorization of the city? Could the video, as mediation, function as an interface between the body and the city, the public and the private, the inside and the outside, revealing symbiosis otherwise difficult to perceive? Instead of attempting to discern where exactly the public and private conditions meet and to operate from this separation, Simone Michelin's video *Araponga* (2001) opted for more ambiguous experiences, for intermediate stages as well as stages of contamination between inside and outside spaces. Originally conceived to be presented in a concerto situation (there are yet another two autonomous versions), to accompany Rodolfo Caesar's musical piece *Ranap-Gaô*, remotely inspired in the sound produced by the araponga [blacksmith bird], Michelin's video contrasts the prototype image of Rio de Janeiro, Christ, the Redeemer, with the anonymous images of its depersonalized inhabitants. Christ on top of the Corcovado Mountain and the sound of the blacksmith birds in Alto da Tijuca's forest are icons of a city that hide an invisible and violent reality in Rio de Janeiro's death rows. Araponga synthesizes the struggles that take place at the core of the city's globalized space, in which predominate, on one hand, ideas of tourism, control and vigilance and, on the other, ideas of self-exposition, transgression and death. In this video, Michelin presents subjective views of what means to live in the public space and become depersonalized within it, without losing, however, the traces that identify each one of us as unique. The third version of this video (with a soundtrack by the artist) shows the "araponga" as the delator, the one who denounces people to the police via telephone.

In the same line of *Araponga* there is another video by Michelin entitled *O Espírito do Rio* [The Spirit of Rio] (2007, reedited). In it the city of Rio de Janeiro is represented through some artistic performances, public festivities and street manifestations, shared by all. There is in this video a mix of ecstasy and terror, realism and surrealism, spectacle and deconstruction, truth and artifice, inebriation and criticism. Filming and editing interfere in the documental images, distorting, granulating, unfocusing, and pushing the images to the limits of visibility. The

um como único. A terceira versão desse vídeo (com trilha sonora da própria realizadora) mostra o "araponga" como o "dedo duro", o alcaçute 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 Italo 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 Iorque 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 *travellings* 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 Iorque, Philadelphia e Los Angeles, fazendo ainda uma comparação irônica entre a euforia de 1994 (época de implantação do Plano Real e

bodies and the city are seen here as the unfoldment of each other, fields of reversibility and crossings, reciprocal inscriptions of the inside and the outside.

Lições Americanas [American Lessons] is a project extended from 1999 to 2002, encompassing several installations and single channel videos. The title is a reference to the posthumous book by Italo Calvino that tries to foresee the tendencies of the world for the 21st century. The project constitutes a kind of inner balance of the experience of the artist as foreigner, whether outside or inside Brazil. In other words: How is it possible to look at the world as someone from the outside, someone who is only passing and watches everything in a mix of fascination and terror? In several of his texts, Néstor Canclini proposes the use of the word *foreigner* in a ampler way, perhaps even in a metaphorical sense, as a manner to deal with the relations of estrangement, prejudice and sense of fear among social subjects, whether within or without a given geographic region. He also proposes the use of the term operations of *translation* to all attempts of approximation, conciliation and understanding among strangers or foreigners.

In the video *Lições Americanas HO HO HO* [American Lessons HO HO HO] (2002), for instance, the mega toy stores during Christmas season in New York are transformed in a kind of circus of horrors: there are stuffed plush animals, gnomes, santa claus, robotic small cars and dolls piled up in crowded spaces, through which Michelin's camera travels in delirious *travelings* and obscene *foregrounds*, attempting to take advantage of the whole weirdness and nonsense of that universe. The chaotic mixture of such different things grants a surrealist feeling to the place, and the somewhat macabre soundtrack, composed by Rodolfo Caesar, helps conveying a sense of estrangement. There is the place of boundless consumption, pre-Christmas hallucination, where everyone gets loads and loads of ugly, expensive and worthless things. We could image the stupefaction of a Martian who arrives on Earth for the first time and lands precisely in one of these stores.

The White Room (1999-2001), an installation that is also part of the project *Lições Americanas* [American Lessons], presents different plots in a combination of architectural and videographic spaces (the cyberspace will appear only in the last work of the series, *O Santinho* [The Hole Picture/ The Little Saint], in which there is a website as part of the system) and focus on the Brazilian economic crisis departing from the devaluation of the *Real* [the Brazilian currency] in 1999, as interpreted by the North-Americans. The events were recorded in Rio de Janeiro, New York, Philadelphia and Los Angeles, making an ironic comparison between the 1994 euphoria (when the *Real Plan* was implemented and when presidential elections led the Finances minister Fernando Henrique to the presidency and also the period of the Football World Cup) and the 1999 frustration and economic collapse. *The White Room* is specifically focused on the downfall of the Real Plan, but the historical period visited by the *Lições Americanas* [American Lessons] is extended to 2002, a year that repeats some situations experienced in 1994, such as the conquest of the World Cup (Brazil lost in 1998) and new presidential elections. These facts, that in Brazil generated a national commotion, are seen from a distant and cold perspective by the American press, not rarely with sarcastic and ironic

também das eleições presidenciais que levaram o ministro da Fazenda Fernando Henrique à Presidência e ainda período de Copa do Mundo 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, preso 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 Iorque, 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 legendas. O curioso é que as legendas, nesse caso, estão estruturalmente integradas às imagens e sons (o vídeo é inimaginável sem elas), 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

touches, but in 2001 the Americans had their turn with the World Trade Center attack in September, an event ever present in Michelin's work.

The installation, not displaying the refined finishing-up that usually characterizes most works exhibited in museums and galleries, shows a poor environment, simply an untidy room in a house under restoration, with windows and curtains carelessly piled up and broken mirrors on the floor. There are also several ordinary daily life objects: an office chair, a walking stick, a black lamp on the ground, US post office bags and, curiously, a block of paper with the text *Brazil's IMF Sponsored Economic Disaster*, by Michel Chossudovsky, clearly downloaded from the internet. Two TV screens placed on the floor and another, smaller one, hung on the wall bring news and commentaries on the outside world and the results of the economic crisis in Brazil, under the form of people moving from their homes because they are no longer able to keep their living standards. Actually, the installation simulates one of these houses. In short, here we have an unique installation, different from everything seen before, for it is a mixture of work of art and socioeconomic essay and political commentary.

If we are talking about estrangement and foreign things, the issue of translation comes up, as Canclini proposes. Translation is the possibility of foreigners to communicate. Interesting from this perspective is Simone Michelin's video *Lonesome* (2004), almost a video clip of Elvis Presley's song *Are You Lonesome Tonight?*, showing a Korean wedding couple photographing in the Winter Garden of the World Financial Center in New York, next to the ex-World Trade Center, not long before the disaster of September 2001. The song is obviously sung in English, and in order to be understood in Brazil, the artist translates it into Portuguese through subtitles. Curiously, in this case, the subtitles are structurally integrated to sound and images (the video is unconceivable without them), to the extent of producing an interesting counterpoint and introducing new relations of meaning derived from the translation.

One of the characteristics of the English language is that most words are neuter and, therefore, have no gender distinction. But when translated into a Latin language, it's necessary to specify the gender of the words and to do so it's necessary to observe the context in which these words are being used, especially to what or to whom they refer. My dear, for instance, could both be translated as *meu querido* or *minha querida*, depending on the gender of the addressed person. The same happens to *sweetheart* or *lonesome* and to most of the expressions of treatment. In Michelin's video, the Portuguese subtitles (they are in French in the international version of the work) correctly translate Elvis Presley's song, but in a totally unexpected way, assuming that the addressee is a man, and therefore using the masculine treatment for all English neuter words. So what once was a romantic and heterosexual song is automatically transformed into a vigorous declaration of homosexuality. And thus, without altering the song's original meaning, Michelin reinterprets it from an entirely new perspective, just by employing subtitles that unexpectedly translated the original speech. Who but Michelin could extract from a romantic scene of a couple in honeymoon an unexpected discussion on sexual diversity and a forecast of September 11th?

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 *distintas* 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.

The innovating work with translation and subtitles appears as well in the already mentioned *The White Room* and in the video *Museum Brotherhood* (2001, *Irmandade dos Museus*, in Portuguese), originally conceived to accompany a performance and that later gained a mono-channel independent version. In this video, a portion of an interview with Marcel Duchamp for the American TV in the occasion of a retrospective of his brother Jacques Villon in Boston's Museum of Fine Arts is fragmented, edited and added with huge subtitles over almost the whole field of the image. The edition is all cut, the sound volume goes up and down the whole time, and the noise is exaggerated by all means. Both questions and answers are ironized through repetitions and diagrams placed over the images. The work focus the institution of the museum and its – debatable – function of keeping and validating the work of art, at the same time that the very notion of art – aesthetics, taste – is also questioned.

Brazil presents a trajectory of over 50 years of history in the field of technological poetics, if we recall pioneers such as Abraham Palatinik, Jorge Antunes and Waldemar Cordeiro, but Simone Michelin's intervention in this history carries a difference of approach, motivated especially by the critical tendency of her works, the fruit of challenging a tragic social reality and a political life strangled by a military dictatorship and, later, by a ruinous political scenario. This is what turns her work so distinctive in relation to that which is being produced in both Brazil and abroad in the field of the intersection between art and technology. In a time of banalization of routines, the predominance of conformism and the integration with dominating values, it's reassuring to know that Michelin's work resumes a more radical perspective of art.

“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, se refere a “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), é *Mallarmé Man Ray Michelin*, de 1998, objeto único que também opera jogos de reflexos. Finalmente, na “piscina”, uma mesa de formas sinuosas e 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 nas 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 vinte 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), mas 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 atribuído e com múltiplos pontos de vista pelos quais se pode abordá-lo e construir suas 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”.¹

* Este texto, ainda inédito, foi realizado por ocasião da exposição da artista Vivi Viu o Vídeo, na Galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, de 19 de junho a 17 de julho de 2004, e foi objeto de conversa na própria galeria com a autora, a artista e convidados, em 7 de julho de 2004.

1. PARFAIT, Françoise. *Vidéo: un art contemporain*. Paris: Regard, 2001. p. 156.

“Someone said that the world’s a stage”...*

... Elvis Presley sings in the ballad “Are You Lonesome Tonight”, the sound and subtitles (with a change in the gender of the person who is speaking) of the video *Lonesome*, 2004, by Simone Michelin. This piece plus two other works comprise the exhibit *Vivi viu o vídeo* (Vivi Saw the Video), which, according to the artist, pertains to “seeing video, exhibiting video, collecting video”.

A long table crosses the gallery, on each end a TV set, a bank; on the walls, two mirrors reflect the environment. It is the installation *Feng Shui – Meireles, Manuel, Machado*, which derives from the multiple *Feng Shui – Meireles, Manuel*, 2004. The other piece, part of the work in progress *A noiva descendo a escada* (The Bride Descending a Staircase) (1989-1998), is *Mallarmé Man Ray Michelin*, from 1998, a unique object that also operates reflection games. Finally, in the “pool”, a table of sinuous forms, two monitors show *Lonesome* (which, according to the artist, is more of a documentary than an object). “Someone said that the world’s a stage” perhaps articulates the already almost long history of the video in its insertion into the visual arts: the ‘showing’ as a condition of the image. Its expansion, in this context, sympathetic to the recent uninterrupted technological evolutions concerning the treatment of images and the availabilities of the presentation, puts the situation of ‘seeing’, a kind of edition within an edition, like an operative fact. Underlining this act of *seeing* has been a constant in the work of the artist, who for more than 20 years has been an attentive researcher in video and other technical languages.

If cinema done by artists has introduced, since the beginning of the 20th century, changes in the modes of perceiving, thinking and configuring art, especially in respect to temporality, the video introduces, among other things, not only real time, although a striking element (providing performatic proximity), but also a variation of the scale of the images and their arrangement in the space. “The TV is destined to be the sculpture of the 20th century”, stated Wolf Vostel, in 1958, on the occasion of the *TV-de collage* – a pioneering interference in signals of television, installed with six television monitors next to a white screen. In fact, when projecting one space in another - and not necessarily in a frame, like a movie screen-, the video creates a ‘space’ in its visual and tactile dimensions, and has inscribed, from material and conceptual view points, its ‘space’ in the dominion of the plastic arts. More nomadic than stable, the video shares the home space or the cinematographic screen and has ‘invented’ multiple modes of appearance, adapting itself to different architectures and circumstances. Without being subject to linear succession, it explores the spatial assembly and suggests a sculptural space, around which it circulates. With no attributed space and with multiple possible points of view through which one can approach it and construct its meanings, the questions and figures of absence, that constantly witness, the video, as Françoise Parfait notes, “shifts from the real space in which it is exhibited, whether it be public or private, also switching from one field to another, from one gender and from one historical period to another, continuously gathering the conditions of its history, or in other words, the history of all the images”.¹

In *Lonesome*, a single-channel video, the installation of screens within the screen evokes

Em *Lonesome*, vídeo monocal, a montagem em telas dentro da tela evoca as experiências, como a de Abel Gance ou as de Paul Sharits, nos anos 60 e 70, no que posteriormente foi denominado *expanded cinema*, e incorpora, como elemento poético, as disponibilidades do tratamento digital e as novas modalidades do visionamento. “Agora o palco está despido”, informa 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” – no qual, aliás, como sugere Barthes, nos transformamos em imagem. Outrora *décor*, o World Financial Center lembra hoje o próprio signo de um apavorante 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”.² Se a imagem não se reduz ao discurso, mas sendo 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 letrado 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 apresentou pela primeira vez a extensa série *A noiva descendo a escada*, na qual diversos tratamentos têm sido utilizados,³ como textos, sucessão de nomes, gerada a partir de relações matemáticas, algoritmos, etc. No título da série, condensam-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 arquitetônicas na produção de situações no contexto da arte ou, ainda, em vídeos, como, por exemplo, *Cacofonia cena 2*.⁴

As tríades, pensadas em 1993, das quais *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, a ser finalizada ainda, 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 de menina para

“Alguém disse que o mundo é um palco”...

* This text, still unedited, was written for the occasion of the artist’s exhibition *Vivi viu o vídeo* at the Galeria Gentil Carioca, in Rio de Janeiro, from the 19th of June to the 17th of July of 2004, and was the subject of conversation in the gallery itself with the author, the artist and the guests, on the 7th of July of 2004.

1. PARFAIT, Françoise. *Vidéo: un art contemporain*. Paris: Regard, 2001. p. 156.

2. MONDZAIN, Marie-José. *L’image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2002.

3. Cf. MICHELIN, Simone, Do Mito, Media & Movimento. *Concinnitas*, ano 4, n. 4, mar. 2003.

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

“Someone said that the world’s a stage”...

experiences, such as those of Abel Gance or of Paul Sharits, in the 60’s and 70’s, in what was later named *expanded cinema*, and incorporates, as a poetic element, the availabilities of digital treatment and new modalities of viewing.

“*Now the stage is bare*”, the melancholy “Are You Lonesome Tonight” still informs us. Recorded in 1998, *Lonesome* documents a photography session from a Korean couple’s wedding in the winter garden of the World Financial Center, a *décor*, like our Botanical Gardens, for example, for the memories of a posing moment, in which, moreover, as Barthes suggests, we transform ourselves into an image. At one time a *décor*, the World Financial Center today recalls the sign itself of the horrifying spectacle. According to Marie-José Mondzain, September 11th of 2001 was the biggest blow to the empire of the visible, dependent on all the modern forms of power conjugated from the economy and its icons: “the attack to the visual empire - the mark of western culture - offered western idolatry a spectacle: to their vulnerability through means of its symbols”.² If the image isn’t reduced to discourse, but, being inseparable from it, expresses it in its sensitive flesh, *Lonesome* evokes the visible in crisis. Installed six years after the recording, it induces the inseparable meanings from this event, revealed only in the final subtitle. An active word, it permits the analysis of the image in relation to the visible in its specific appearance on the screen and still refers to the clashes around the visual lexicon. Memory of a place, it is a bride - not stripped bare by her bachelors, but going up and down the stairs, in search of beautiful angles.

The bride refers as well to the wall installation, made in 1989 in the Museum of Art of Rio Grande do Sul, where the artist presented the extensive series *A noiva descendo a escada* for the first time, in which various treatments have been used,³ such as texts, successions of names, generated from mathematical relations, algorithms, etc. In the title of the series, two of Duchamp’s decisive moments are semantically condensed: *Nu descendant un escalier*, 1912, and *La mariée mise à nu par ces célibataires, même*, 1923. Condensations and displacements such as the flames of the two red candles, in forms that remind us of the newlyweds, in the opening of *Lonesome*, who are moving, one to another, just like the references, quotations, and appropriations done by Simone Michelin. A kind of *transduction* is operated: one energy transforms itself into another, of a different nature, like, in her work with computational systems, its architectural constructions in producing situations in the context of art or, even, in videos such as *Cacofonia cena 2*, for example.⁴ The triads, conceived in 1993, of which *Feng Shui* is a part, gather the names of artists that start, like her own last name, with M - among others, Monet, Manet, Manzoni, Man Ray, Mapplethorpe, Manuel, Machado, and Moholy. In the more recent works of this series, to be completed yet, the more precise references become, according to the artist, pure relationships among names.

This work is part of a thought that has accompanied me since the end of the 80’s, which is a type of dialogue between Alice (Lewis Carroll) and Marcel Duchamp (The Father - maybe Zeus). This story, a syncretism of my particular mythology, shows a process of initiation and passage from girl to woman, through the questioning of paternal authority and the affirmation of her (personal)

*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.*⁵

Vídeo monocal, *Feng Shui* traz referências explícitas 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) Meireles para certo desvio em direção ao verde; do *Semáforo* de (Milton) Machado para a 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 da arte, mas, como assinala Régis Debray,⁶ 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 comum filmes como *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 concerne ao paradoxo da imagem de reprodução, em série, o vídeo tem-se revelado maleável às mais diversas formas de apresentação – 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 predições 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” de A 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!*

5. Simone Michelin, reproduzido da correspondência via internet com a autora, em maio de 2004.

6. DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l’image*. Paris: Gallimard, 1992.

2. MONDZAIN, Marie-José. *L’image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2002.

3. Cf. MICHELIN, Simone. Do Mito, Media & Movimento. *Concinnitas*, year 4, n. 4, March, 2003.

4. In this video, the dialogues of *Câncer* by Glauber Rocha, serve as a soundtrack for the images of the official inauguration of the São Paulo Biennial in 2002.

power based justly in its difference. This dialogue is established through a relationship with two other single men, demonstrating a tripartite structure, which determines a particular type of balance and movement ".⁵

A single-channel video, *Feng Shui* makes explicit, references to the history of art in Brazil especially in Rio: we go from *Flan* by (Antonio) Manuel to the digital image in motion; from *Desvio para o vermelho* (*Red Shift*) by (Cildo) Meireles to the certain shift in the direction of the green; from *Semáforo* (*Traffic Light*) by (Milton) Machado to the installation version made for *A Gentil Carioca* gallery. As a collectable object, *Feng Shui* suggests its entrance into the system of art while being an 'object of art', is subject, thus, to the relative frailty of the technological means available and, moreover, of the tape itself. Its title refers to balance and harmony, likely to be achieved through proper arrangement of the elements, especially the mirrors, as this technique teaches, or through the correct arrangement of reflexes, luminosities, and energy circulations, in order to avoid 'energetic turbulences' in the environment. According to Simone Michelin, *Feng Shui* presents, thus, one of the problems that inform the exhibit: to collect 'video'. A kind of 'anticipatory' ex-voto, the video-object refers to different types of relationships: on one side, with the invisible, that of the natural world and the world of images; on the other, while multiple, collectable, the relationship between the gallery circuit, the collector and the museum. The video is no longer standing in the regime of seeing, of the art itself, but, as Régis Debray⁶ notes, in the regime of envisioning, not merely supposing objects of different natures, but diverse ways of appropriation through looking. The passage from 'seeing' the image to 'visualizing it' has interfered radically with the presence of technical images, in particular with moving images, in the collections and exhibitions of museums, galleries, etc., which are no longer restricted to the projection rooms. Films like *Chien Andalou* become common alongside a Picasso, for example, or *Anemic Cinema*, by Duchamp, next to his *Torture Morte*, or, in a more spectacular way, video installations. Regarding the paradox of image reproduction in series, video has proven to be malleable to different forms of presentation - what Simone Michelin justly questions by presenting the situation as a sphere of intersubjectivity never given *a priori*. The same question is present in the video-object *Mallarmé Man Ray Michelin*. Apart from the possibilities of its multiplicity, while presented as a single object in which the images projected in the mirror and the reflex of the spectator's body interact: different times and places in a transitive relationship with space.

From the "Eva viu a uva" of the calligraphy books to the predictions of Rodchenko about the alphabets of the future (those who wouldn't know how to read photography), seem to confirm the predictions of Nam June Paik in the end of the 70's: "the video art of tomorrow is the installation (...) and it will be necessary to have the code reading of this new art". Or see it in a situation, as *Vivi viu o vídeo* incites us. Also because, if one elides the article from the title, it announces the incorporation of a knowledge, of an instrument which is as much part of our relationships with contemporary culture as with the organization of its production, approaching and superimposing different universes of visual practices.

Returning to the ballad: in short, the "stage" of the *A Gentil Carioca* will be bare again, waiting for another poetic. Aside from the privilege of accompanying the projects and envisioning the videos, the *Vivi* here, through injunctions, still hasn't "seen the video". *Dommmage!*



5. Simone Michelin, reproduced from the correspondence via internet with the author, in May of 2004.

6. DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Paris: Gallimard, 1992.

Was born in Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, Brazil, and lives and works in Rio de Janeiro. Her work incorporates communications and image production technologies, photography, video, computer systems, and architectural structures. She holds a Doctorate in Visual Arts from the Visual Arts Post-Graduation Program of the Federal University of Rio de Janeiro's School of Fine Arts (PPGAV/EBA/UFRJ, 2006), and has worked as a researcher for the CAiiA-STAR program at the Center for Science, Technology and Art Research, University of Plymouth, (UK, 1999/2000), and as an independent researcher at Temple University, School of Communications and Theater at the Tyler School of Art Sculpture Department (1998 /1999). She has received the following awards, honorary mentions and grants: the 6th Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia, 2005, for *Lilliput*; and honorary mention from Rumos Itaú Cultural 2003 for her research project, "Domínio público: Promovendo interações sociais através de sistemas artísticos mediados por computadores"; the RioArte grant for art and technology, Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 2000; MAC Project — Research Artist, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2001. ; a CAPES grant from the Brazilian Ministry of Education, 1999; and a VIRTUOSE from the Brazilian Ministry of Culture, 1997 and 1998. She started to work with video art in Porto Alegre in 1982; with digital and synthesized images in 1993; with reactive environments and web art as of 1998. Since 1987, she has partnered with contemporary Brazilian composers such as Aquiles Pantaleão, Tim Rescala, L.C. Csekö, Rodolfo Caesar, and Vania Dantas Leite – on intermedia spectacles.

Selected Exhibitions: Video Links Brazil: An Anthology of Brazilian Video Art 1981-2005, Tate Modern, London; INTERCONNECT@between attention and immersion, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe; Terras em Trânsito: Paseos por el Arte Audiovisual Contemporâneo de Brasil, Museo Tamayo de Arte Contemporaneo, Mexico; EMOÇÃO ARTIFICIAL II – Divergências Tecnológicas, Bienal Internacional de Arte e Tecnologia, Itaú Cultural; Plataforma 01 – Afetos e Desafetos, Museo José Luis Belo y Gonzalez, Mexico; Brazilian videoart -, Pola Museum Annex, Tokyo; Projeto Artista Pesquisador, Museu de Arte Contemporânea, Niterói; Precursor e Pioneiros Contemporâneos, Paço das Artes, São Paulo; Signos da Multiplicidade, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Blanco, Negro y de Color, mostra latino-americana de vídeo e multimídia, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; The Third Eye, Performances, People and Places, Art in General, New York; DENTRO BRASIL — INSIDE BRAZIL, Long Beach Museum of Art, California, USA; CONEXUS/ Connections Project, Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), New York; Anos 70: A Arte como Questão, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; O Corpo na Arte Brasileira Contemporânea, Itaú Cultural, São Paulo; 10ª Bienal de Havana; 7ª Bienal do Mercosul; 2ª Bienal de Arte e Tecnologia Emoção Artificial; Bel Horizon, Vidéoformes (France), Biennale de l'Image en Mouvement de Genève, Musée-Château d'Annecy, 2005; 13º, 14º e 15º Festival VIDEOBRASIL; MEDIO@ARTE LATINO Medienkunst aus Lateinamerika, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; MADE IN BRASIL: Três Décadas de Videoarte Brasileira, a travelling exhibition of Brazilian art, was shown in fourteen cities in Brazil and abroad between 2003 e 2005, in countries including Italy, Germany, Argentina, Mexico, Peru, Colombia, and others. Her video, Cacofonia, cena 2, from the EVR e-flux video rental collection, was presented at the KW Kunst-Werke Berlin e.V. Institute for Contemporary Art, Berlin; The International Foundation Manifesta, Amsterdam; PiST – Interdisciplinary Project Space, Istanbul; Insa Art Space, Seoul; the I Bienal de Canarias, and others.

Nascida em Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, Brasil, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Incorpora tecnologias de comunicação e produção da imagem, fotografia, vídeo, sistemas computacionais e construções arquitetônicas em suas proposições artísticas. Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ, 2006), pesquisadora do Programa CAiiA-STAR – Center for Science, Technology and Art Research, University of Plymouth (Reino Unido, 1999/2000), pesquisadora independente na Temple University, School of Communications and Theater e no Departamento de Escultura da Tyler School of Art (1998/1999). Recebeu os seguintes prêmios, menções honrosas e bolsas: Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia, 6ª edição, 2005, por trabalho realizado com a obra *Lilliput*; menção honrosa do Rumos Itaú Cultural 2003 pelo projeto de pesquisa "Domínio público: Promovendo interações sociais através de sistemas artísticos mediados por computadores"; Bolsa RioArte em Arte e Tecnologia, Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 2000; Projeto MAC – Artista Pesquisador, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2001; Bolsa CAPES, Ministério da Educação, Brasil, 1999; e Bolsa VIRTUOSE de Cultura da Secretaria de Apoio à Cultura, do Ministério da Cultura/MinC, 1997 e 1998. Começa a trabalhar com videoarte em Porto Alegre em 1982; com imagens digitais e de síntese em 1993; ambientes reativos e arte na rede a partir de 1998. Desde 1987, faz parcerias com compositores brasileiros contemporâneos – como Aquiles Pantaleão, Tim Rescala, L.C. Csekö, Rodolfo Caesar e Vania Dantas Leite – em espetáculos intermídia.

Exposições selecionadas: QUALIA, Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro (2010); Video Links Brazil: An Anthology of Brazilian Video Art 1981-2005, Tate Modern, Londres (2007); INTERCONNECT@between attention and immersion, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (2006); Terras em Trânsito: Paseos por el Arte Audiovisual Contemporâneo de Brasil, Museo Tamayo de Arte Contemporâneo, México (2004); EMOÇÃO ARTIFICIAL II – Divergências Tecnológicas, Bienal Internacional de Arte e Tecnologia, Itaú Cultural (2004); Plataforma 01 – Afetos e Desafetos, Museo José Luis Belo y Gonzalez, México (2006); Brazilian Videoart, Pola Museum Annex, Tóquio (2004); Projeto Artista Pesquisador, Museu de Arte Contemporânea, Niterói (2001); Precursor e Pioneiros Contemporâneos, Paço das Artes, São Paulo (1997); Signos da Multiplicidade, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2002); Blanco, Negro y de Color, mostra latino-americana de vídeo e multimídia, Centro de Arte Reina Sofía, Madri (2000); The Third Eye, Performances, People and Places, Art in General, Nova Iorque (1999); DENTRO BRASIL – INSIDE BRAZIL, Long Beach Museum of Art, EUA (1995); CONEXUS/Connections Project, Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), Nova Iorque; Anos 70: A Arte como Questão, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2007); O Corpo na Arte Brasileira Contemporânea, Itaú Cultural, São Paulo (2005); 10ª Bienal de Havana (2009); 7ª Bienal do Mercosul (2009); Bel Horizon, Vidéoformes (FR), Biennale de l'Image en Mouvement de Genève, Musée-Château d'Annecy (2005); 13º, 14º e 15º Festival VIDEOBRASIL; MEDIO@ARTE LATINO Medienkunst aus Lateinamerika, Haus der Kulturen der Welt, Berlim (2002); MADE IN BRASIL: Três Décadas de Videoarte Brasileira, mostra itinerante do vídeo de criação brasileiro, entre 2003 e 2005, apresentada em catorze cidades brasileiras e no exterior, na Itália, Alemanha, Argentina, México, Peru, Colômbia, entre outros.



Capa: **1994**, Still do vídeo



Contracapa: **Qualia**, Display de LCD

pgs.1-15 e 290-304: **Qualia**,

Máquina: estrutura de acrílico e ferro, 24 diodos de laser; máquina de fumaça; 3 conjuntos de displays de LCD de 15 x 20 cm; microcontroladores; sistema *plug-and-play*; videoinstalação: 2 canais de vídeo; 3 projetores 5000 ANSI lumens; 1 computador; 1 videocard dual head; 1 sistema de som 6.1; 1 DVD player; 30 bolas de vinil; 2 painéis de espelhos (6 x 2 m cada). Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro, 2010.

A exposição apresenta dois momentos: uma estrutura cinética onde canhões de laser lentamente perfuram a superfície de uma esteira rolante e uma videoinstalação utilizando a tecnologia 3D (vídeo estereoscópico), para ser vista com óculos especiais. A máquina funciona acionada por parâmetros que regulam a incidência do laser, que vai imprimindo marcas diferenciadas na superfície do material. Os parâmetros que regulam a máquina são divididos em três categorias de estatísticas: número anual de homicídios e autos de resistência na cidade do Rio de Janeiro; lucro mensal estimado do narcotráfico na cidade do Rio de Janeiro; e movimento diário do sistema de transferência de reservas brasileiro, entre 2002 e 2010. Na sala contígua, um ambiente de imersão criado por moléculas de substâncias entorpecentes projeta-se, misturando espaço virtual e espaço real.

Machine: acrylic and iron structure, 24 laser diodes, smoke machine, 3 sets of LCD displays 15 x 20 cm, microcontrollers, plug-and-play, video installation: two channels of video projectors 5000 ANSI lumens 3 ; a computer, a dual head video card, a 6.1 sound system, a DVD player, 30 vinyl balls, two panels of mirrors (6 x 2 m each).

The exhibition has two stages: a kinetic structure with laser guns slowly perforating the surface of a conveyor belt and a video-installation using 3D technology (video stereoscopy) to be viewed using special glasses.

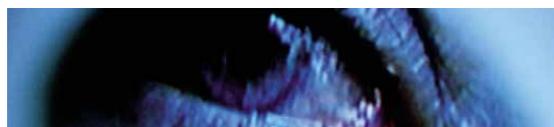
The machine functions according to parameters that regulate where the laser beams fall, making different marks on the surface of the material. The parameters that regulate the machine are divided into two kinds of statistics: the annual number of homicides and reports of people resisting arrest in the city of Rio de Janeiro; the estimated monthly profit from drugs-trafficking in the city of Rio de Janeiro; and the daily transfer of Brazilian reserves between 2002 and 2010. In the adjoining room an immersive atmosphere created by the projection of the molecules of narcotic substances mixes virtual and real space.

pg.16: **Simone Michelin**

foto de Simone Michelin, 1985.
photo by Simone Michelin, 1985.

pgs.20-21: **Vivi Viu o Vídeo**

Fotografia, LAMBDA, 90 x 69,5 cm, 2004.
Photography, LAMBDA, 90 x 69,5 cm, 2004.



pg.25: **Sem título / Untitled**
Impressão sobre lenticular, 30 x 30 cm, 2007
Printing on lenticular lens, 30 x 30 cm, 2007



pgs.30-31: **Sem título / Untitled**
Fotocópia PB e colagem tamanho A4, 1978
BW photocopy and collage A4 size, 1978



pgs.68-69: **Registros da Memória**
Papel carbono, cópia heliográfica e colagem, 1979.
Carbon paper, blueprint and collage, 1979.



pg.72: **Pequenas Considerações Sociais**
Cartão-postal, offset, PB, 10 x 15 cm, tiragem de 1.000, 1978.
Postcard, offset, PB, 10 x 15 cm, edition of 1000, 1978.



pg.73: **Devemos Ser Otimistas**
Cartão-postal, offset, PB, 10 x 15 cm, tiragem de 1.000, 1978.
Postcard, offset, PB, 10 x 15 cm, edition of 1000, 1978.



pgs.74, 76-77: **Porque Sim: Fragmentos de Multimedia**
Intervenção no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, realizada em colaboração com Heloisa Schneiders da Silva, Mara Alvares e Renato Heuser, e participação especial de Carlos Pasquetti e Fernando Limberger. MARGS, Porto Alegre, 1982.

Intervention at the Art Museum of Rio Grande do Sul, held in collaboration with Schneiders Heloisa da Silva, Mara and Renato Alvarez Heuser, and special guests Carlos Pasquetti and Fernando Limberger. MARGS, Porto Alegre, 1982.



pg.75: **Porque Sim**
Vídeo, U-Matic, NTSC, cor, 9', POA, 1982. Produção: TVE, Programa Quizumba, de Jorge Furtado. Direção: Heloisa Schneiders, Mara Alvares, Renato Heuser e Simone Michelin. Primeira videoperformance realizada em Porto Alegre, RS. Criada como parte da intervenção *Porque Sim: Fragmentos de Multimedia*, foi exibida na TVE no programa Quizumba, de Jorge Furtado. Mother Goose visita o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, deparando-se com personagens e situações inusitadas que estão acontecendo em todo o museu, no percurso do porão ao terraço.

*Video, U-Matic, NTSC, color, 9', POA, 1982. Produced by TVE, Programa Quizumba, with Jorge Furtado. Directed by Heloisa Schneiders, Mara Alvares, Renato Heuser and Simone Michelin. First video-performance in Porto Alegre, RS. Produced as part of the *Porque Sim: fragmentos de multimedia* intervention, it was shown on TVE on Jorge Furtado's program, Quizumba. Mother Goose visits the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, meeting various characters (a vampire, sleep-walking women, ballerinas, an extra-terrestrial, a*

group of students) and encountering various unusual situations all around the museum, from the basement to the balcony.



pgs.78-79: **Homenagem à Natureza-Morta**
Instalação projetada para a mostra Labirinto, slides projetados sobre manequins, trilha sonora, Espaço N.O., Porto Alegre, 1980.
Installation designed for the show Labirinto, slides projected on mannequins, soundtrack, Espaço N.O., Porto Alegre, 1980.



pgs.80-81: **12 Horas de Trabalho pela Constituinte**
Ação realizada na estação do metrô da Carioca, no pátio do MAM e na praia com Adriane Guimarães, Aquiles Pantaleão, Lucia Cordeiro, Miriam Obino e Simone Michelin. Salão Carioca “Uma bandeira para a Constituinte”, Rio de Janeiro, 1987.

Action taken in the Carioca underground station in the courtyard of MAM and the beach with Adriane Guimarães, Achilles Pantaleon, Lucy Lamb, Miriam Obino and Simone Michelin. Carioca “A flag to the Constituent Assembly”, Rio de Janeiro, 1987.



pgs.82-83: **O-Pão-Nosso-de-Cada-Dia**
Segunda-feira, Terça-feira, Domingo (esq.), Quinta-feira (dir.)
Fotografia PB, 50 x 60 cm, 1980.
Monday, Tuesday, Sunday (left), Thursday (right)
B&W photography, 50 x 60 cm, 1980.



pgs.84-85: **Prato Feito**
Instalação fotográfica, O Aleph, Rio de Janeiro, 1986.
Photographic installation, Aleph, Rio de Janeiro, 1986.



pgs.86-89: **Vivi Viu a Uva**
Livro de artista, edição única, serigrafia, 30 x 30 cm, 1979.
Artist book, unique edition, silkscreen, 30 x 30 cm, 1979.



pgs.92, 94 e 95: **A Noiva Descendo a Escada**
Instalação planar para 6 m de parede. Prêmio MARGS-COPESUL, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1989.
Criada para a exposição MARGS-COPESUL, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1989. Foi concebida como uma “instalação planar”, com a combinação de nove elementos em uma parede, 3 x 2 m, e os títulos de duas pinturas de Marcel Duchamp: *Bride and Nude Descending a Staircase*. Sua configuração, uma espécie de peça fragmentada construída com objetos pintados, era uma situação espacial que remetia ao baixo-relevo, em que os elementos constitutivos, entre a pintura, a escultura e o projeto, se destacavam de um fundo comum e estavam estruturados de forma narrativa. Um pequeno bloco de anotações, uma cadeira e um texto escrito na parede – “quando olhei para ela, apaixonado vi que ainda continuava gritando” – compunham o conjunto.

Planar installation, 6 feet wall. MARGS-COPESUL Award, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1989.
Produced for the MARGS-COPESUL exhibition, at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, in 1989. It was designed as a “surface installation”, with a combination of nine elements on a wall, 3 x 2 m,

and the titles of two paintings by Marcel Duchamp: Bride and Nude Descending a Staircase. Its appearance, a sort of fragmented piece made up of painted objects produced a spatial configuration reminiscent of bas relief, in which all the elements, painting, sculpture and projection stood out from a common backdrop and were organized into a narrative. A small note pad, a chair and text written on the wall—“when I looked at her with loving eyes I saw that she was still screaming”—complete the piece.

MAREY MUYBRIDGE MICHELIN
print temps



pg.93: **4 Estações**
Manifesto de *A Noiva Descendo a Escada*, 1993.
Manifest of A Noiva Descendo a Escada, 1993.

pgs.96-97: **1'22” de Glória – Mondrian, Malevich, Michelin**
Performance com videoprojeção em tempo real, link com câmera de vídeo 8 mm. Tripé de máquina fotográfica, 3 lenços, escada dupla de madeira e telão de vídeo 1,50 x 2,50 m. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1994.

Performance with video projection in real time. Tripod, three handkerchiefs, a wooden staircase, video screen 1.50 x 2.50 m. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1994.



pgs.98-101: **DeuxCoups de Dés + 1, Mallarmé Man Ray Michelin**
Videoinstalação, 3 canais de vídeo, cor e PB, 3 monitores, 3 espelhos 1 x 2 m, 2 cubos de 40 x 40 x 40 cm, sem som. Dimensões: aprox. 6 x 12 m. Duração de programas: 4'; 8'; 3'; todos gravados em loop. Criada para a mostra Redes Neurais, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1994.
Três grandes espelhos e três monitores de vídeo criam entre si espaços múltiplos e simultâneos, miríades de possibilidades de estar, virtualmente, em diferentes locais ao mesmo tempo. Os monitores estão voltados para os espelhos, de modo que o espectador vê, simultaneamente, sua imagem e a do monitor refletidas na mesma superfície.

Video-installation, 3-channel video, color and b/w, 3 monitors, 3 1 x 2 m mirrors, 2 40 x 40 x 40 cm cubes, no sound. Dimensions: approx. 6 x 12 m. Length of programs: 4'; 8'; 3'; all looped. Produced for the Redes Neurais show at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1994.
Three large mirrors and three video monitors created multiple, simultaneous spaces, and myriads of ways of being virtually in different places at the same time. The monitors are turned toward the mirrors, so that the viewer can see, simultaneously, his or her image and that of monitor reflected in the same surface.

È AMIC 30 O
=

pgs.102-105: **Mallarmé Man Ray Michelin**
Video-objeto, 1 monitor LCD 2.9”, um espelho, prateleira de madeira e DVD player. Vídeo NTSC, cor, sem som, 2', loop, dim. 30 x 40 x 15 cm, 1998. Este objeto sintetiza a instalação *DeuxCoups de Dés + 1, Mallarmé, Man Ray, Michelin*, de 1994, e já teve duas versões: a primeira para exposição na Tyler Gallery, PA, e a segunda para a exposição Território Expandido III, São Paulo, 2001.

Video-object, 1 2.9” LCD monitor, a mirror, wooden shelves and

DVD player. Video NTSC, color, no sound, 2', loop, dim.30 x 40 x 15 cm, 1998. This object is a synthesis of the 1994 installation, *Deux Coups de Dés + 1*, Mallarmé, Man Ray, Michelin, and has already appeared in two versions: the first for an exhibition at the Tyler Gallery, PA, and the second for the *Território Expandido III* exhibition, in São Paulo, 2001.



pg.106: **Vórtice**

Intermídia: música, imagem-movimento (vídeo), estruturas tridimensionais, cena e luz – em colaboração com o compositor Luiz Carlos Csekô. Três projetores de vídeo Sony 1000; Estrutura tridimensional de papelão ocupando uma área de cerca de 60 m². Dimensões 14 x 6 x 11 m. Duração do espetáculo: 55 min. Apresentado no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 1995. Produção: RioArte.

Evento intermídia criado pela profunda interação de interfaces de música nova, videoarte, design de luz e de cena, drama e intervenção espacial. *Vórtice* consiste na conjugação de sete composições musicais que interagem com uma estrutura tridimensional monumental, formada por dois planos que organizam o espaço, o público, o palco e os intérpretes.

Intermedia: music, image-movement (video), three-dimensional structures, scenery and light—in collaboration with the composer, Luis Carlos Csekô. Three Sony 1000 video projectors; three-dimensional cardboard structure occupying an area of around 60 m2. Dimensions: 14 x 6 x 11 m. Length of spectacle: 55 min. Presented at the Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 1995. Produced by RioArte. Artist's collection.

Intermedia event created by the deep interaction of new music interfaces, video art, light and scenery design, drama and spatial intervention. Vórtice consists of a set of seven musical compositions that interact with the three-dimensional monumental structure which organizes the space, the audience, the stage and the performers into two planes. Three difference video sequences are projected onto one of these planes. Each composition involves the spatialization of sound, with light as a structural element, and stage performance.

pg.107: **Monet, Manet, Michelin (Acquatinta, Variação # 5)**

VHS, NTSC, cor, som, 3 canais de vídeo, 6'30", 1995. Música: *Azul Escuro*, de L.C. Csekô.

Esta videoinstalação é composta por um dos movimentos do vídeo *Acquatinta* (duração: 104'), feito para o projeto intermídia *Vórtice*, realizado em colaboração com o compositor Luiz Carlos Csekô.

VHS, NTSC, color, sound, 3 video channels, 6'30", 1995. Music: Azul Escuro, de L.C. Csekô. This video installation consists of a movement of the video Acquatinta (Running Time: 104'), made for the intermedia project Vortex.



pgs.108-111: **A Noiva Descendo a Escada**

Videoinstalação, 3 canais de vídeo, videoprojeção, monitores de vídeo, Tyler Gallery, Tyler School of Art, Filadélfia, 16 a 23 de março de 1998. Esta versão de *A noiva* como instalação foi projetada para a galeria da Tyler School of Art, onde se encontra o museu de arte com a maior coleção de obras de Marcel Duchamp. Este work-in-progress, iniciado em 1989, comenta aspectos da história da arte focalizando de maneira irônica a situação da mulher no circuito da arte.



Video-installation, 3-channel video, video-projection, video monitors, Tyler Gallery, Tyler School of Art, Philadelphia, 16 - 23 March 1998. This version of the Noiva was planned as an installation for the Tyler School of Art gallery, in Philadelphia, which is home to the museum with the largest collection of the work of Marcel Duchamp. This work-in-progress, begun in 1989, comments on aspects of the history of art, focusing ironically on the place of women in the art world.

pg.113: **O Intervalo entre as Coisas – Muntadas, Michelin, Moholy**

Vídeo digital, Adobe Premiere, 3'12", cor, som, 1998. *Video digital, Adobe Premiere, 3'12", cor, som, 1998.*



pgs.114-115: **A Noiva Descendo a Escada**

HTML, 1998. www.temple.edu/newtechlab/N-S/philaframe.htm Versão de *A noiva descendo a escada* para o North-South Project, de Peter D'Agostino, realizado na internet, que propunha relações entre as cidades da Filadélfia/EUA e de Brasília/BR, ambas construídas a partir de projetos. O trabalho é realizado com recursos mínimos de linguagem HTML, incluindo som. Programação: Robiara Becker.

Version of A Noiva descendo a escada for Peter D'Agostino's North-South Internet Project, which proposed relations between the cities of Philadelphia in the USA and Brasília, both of which were planned cities. The piece uses minimal HTML language resources, including sound. Programmer: Robiara Becker.



pgs.116-117: **MMM**, HTML, 1998, atualizado em 2001.

www.simonemichelin.com/sm/mmm/ Proposta realizada em hipermídia, é parte do work-in-progress *A noiva descendo a escada*, desenvolvido em Porto Alegre, Rio de Janeiro (BR), Filadélfia e Nova Iorque (EUA), entre 1989 e 1999. Execução da 1ª fase, julho de 1999: Carla Rocha e Robiara Becker; execução da 2ª fase, maio de 2001: Floriano Romano. Ministério da Cultura – Secretaria de Apoio à Cultura; Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ, 2006); Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ); School of Communications and Theater; Film and Media Arts/NewTechLab; Tyler School of Art – Temple University, EUA.

pgs.120-125: **1994**

Videoinstalação dois canais de vídeo, fotocópias coloridas, plot de 100 x 400 cm, monitores de televisão e 2 arquivos de metal. Dimensões: 7 x 14 m. Som ambiente, som da rua e da TV. Duração de programas: 6' e 8', gravados em loop. Galeria de Arte Maria de Lourdes Mendes de Almeida, Rio de Janeiro, 1994.

Video-installation, two-channel video, colored photocopies, 100 x 400 cm plot, television sets and two metal files. Dimensions: 7 x 14 m. Ambient sound, sounds from street and TV. Lengths of programs: 6'and 8', looped. Galeria de Arte Maria de Lourdes Mendes de Almeida, Rio de Janeiro, 1994.





pgs.126-127: **1994: Casa de Alice**
 Videoinstalação programada para 2 canais de vídeo, loop, 6' e 8', som, 5 espelhos de 1 x 2 m, arquivo de metal, projetor de vídeo e 2 monitores. Som ambiente, som da rua e da TV. Dim. 7 x 3 x 2 m. Estrutura tridimensional de madeira e papelão. Criada para o evento Linguagens da Violência, NEPCOM/UFRJ, Casa da Ciência/UFRJ, 1995.

Video-installation planned for two looped video channels, 6' and 8', sound, 5 1 x 2 m mirrors, a metal file, a video projector and two monitors. Ambient sound, sounds of street and TV. Dim. 7 m x 3 m x 2 m. Three-dimensional wooden and cardboard structure. Produced for Linguagens da Violência, NEPCOM/UFRJ, Casa da Ciência/UFRJ, 1995.



pgs.128-129: **1994/SP**
 Sala escura com um corredor de entrada, de 3 x 4 m, 2 canais de vídeo, projeção, mesa de pinho e acrílico, chão de tijolos e som. Terceira versão do trabalho, feita para a exposição Precursor e Pioneiros Contemporâneos, Paço das Artes, São Paulo, 1997.

A corridor leading into a dark 3 x 4 m hall, two-channel video, projection, pinewood and acrylic table, brick floor and sound. Third version of piece produced for the Precursor e Pioneiros Contemporâneos exhibition, Paço das Artes, São Paulo, 1997.



pgs.132-139: **Bonjour, Bonsoir, Adieu Tristesse**
 Instalação interativa gerenciada por sistema computacional, plataforma MAC, monitor de computador, G4, videocassete, monitor LCD 2.9", madeira, eucatex e piso vinílico. Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2001. Programação de sistema: Pedro Orthof.

Interactive installation generated by a Mac platform computer system, computer monitor, G4, video-cassette, 2.9" LCD monitor, wood, eucatex and vinyl floor. Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2001. System programming: Pedro Orthof.



pgs.140-143: **Bonjour, Bonsoir, Adieu Tristesse**
 Vídeo, NTSC, cor, som, 15'30", 2001.
 Video, NTSC, color, sound, 15'30", 2001.



pgs.144-149: **MNA – Admirável Mundo Novo**
 Videoinstalação, som, 1 canal de vídeo, madeira, acrílico, espelho, cadeiras de plástico, sacos de remessas postais e almofadas, cadernos de apontamentos e de leitura. Rio de Janeiro, 2001.

Video-installation, sound, single-channel video, wood, acrylic, mirror, plastic chairs, mailbags and cushions, appointments books and reading books. Rio de Janeiro, 2001.



pgs.150-155: **The White Room: Prolegômenos**
 Videoinstalação, 3 canais de vídeo, 2 monitores de 34", 1 monitor de TV de 14", cadeira giratória preta, espelhos, janelas e venezianas, sacos de remessa postal, bengala de cego, gavetas, fontes de luz negra e texto impresso. Nova Orândia, Rio de Janeiro, agosto de 2001.

Video-installation, 3-channel video, 2 34" monitors, 1 14" TV set, black swivel chair, mirrors, windows and blinds, mailbags, cane for the blind, drawers, sources of black light and printed text. Nova Orândia, Rio de Janeiro, August 2001.



pgs.156-159: **O Santinho**
 Interculturalidades, Centro de Arte da UFF, Niterói, 2001; Genealogia do Espaço, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2002. Colaboração especial de Armando Mattos na página 156. *Interculturalidades, Centro de Arte da UFF, Niterói, 2001; Genealogia do Espaço, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2002. Special collaboration from Armando Mattos on page 156.*



pgs.160-161: **O Santinho**
 www.simonemichelin.com/santinho
 Documento on-line das ações, é aberto à participação por meio de um questionário que mede a opinião pública representada pelos usuários. Paródia também o uso da Internet como catálogo e arquivo, servindo ao mercado e à comunicação.

An online document of the action is open for all to participate in by way of a questionnaire that measures the public opinion of the visitors. It also parodies the use of the Internet as a catalogue and an archive, serving the free market and communications industry.



pgs.162-165: **Lições Americanas – HO HO HO**
 Vídeo monocanal, NTSC, cor, som, 9', 2002. Música: Rodolfo Caesar. O vídeo segue o espírito da série *Lições Americanas*, da qual é parte. Acontece no ambiente de festas nova-iorquino, focalizando o comércio de brinquedos, interiores de lojas e vitrines.

Single-channel video, NTSC, color, sound, 9', 2002. Music: Rodolfo Caesar. The video is in the same spirit as the rest of the Lições Americanas, of which it is a part. It deals with parties in New York, focusing on toy stores and window displays.

pgs.168-183: **Lilliput**
 Sistema auxiliado por computador (live image), intervenção arquitetônica, ação colaborativa, internet e celulares. Programação de sistema: Gerson Cunha e César Chagas. *Lilliput 2.0* aconteceu no ZKM Center of Media Art, INTERCONNECT@entre a atenção e a imersão, Karlsruhe, Alemanha, 2006.

Computer-assisted system (live image), architectural intervention, collaborative action, Internet and cell phones. System programming: Gerson Cunha, César Chagas. Lilliput 2.0 took place at the ZKM Center of Media Art, INTERCONNECT@between attention and immersion, Karlsruhe, Germany, 2006.



pgs.168-175: **Lilliput 1.0**
 Corpos Virtuais, Centro Cultural Telemar (Oi Futuro), Rio de Janeiro, 2005. *Corpos Virtuais, Centro Cultural Telemar (Oi Futuro), Rio de Janeiro, 2005.*



pgs.176-181: **Lilliput 3.0**
 NOKIA Trends, Connecting Street, Anhembi, São Paulo, 2006. *NOKIA Trends, Connecting Street, Anhembi, São Paulo, 2006.*



pgs.182-184: **Lilliput 4.0**
 Décima Bienal de Havana, Fuerte de La Cabana, Havana, Cuba, 2009.
Décima Bienal de Havana, Fuerte de La Cabana, Havana, Cuba, 2009.



pgs.186-191: **DesConcerto**
 Criado para a série *Música, Tecnologia e Multimídia*, apresentado no Espaço Cultural Sérgio Porto, 11 de setembro de 2003. Dinâmica do sistema, vídeos: Simone Michelin; Argumento, música: Vania Dantas Leite; live image: Elaine Tomazzi Freitas.
 8 canais de som (6 pré-gravados e 2 em tempo real); 5 canais de vídeo; 4 videoprojeções (3 pré-gravadas e 1 em tempo real).

Created for the series Music, Technology and Multimedia, presented at Espaço Cultural Sérgio Porto, in September 11th 2003. Dynamic of the System, videos: Simone Michelin; Argument, music: Vania Dantas Leite; Real time processing of images: Elaine Tomazzi Freitas. 8 sound channels (6 pre-recorded and 2 in real-time); 5 video channels, four video projections (3 pre-recorded and a real-time).



pgs.192-203: **ADA, Anarquitectura do Afeto**
 Sistema auxiliado por computador (live image), intervenção arquitetônica, ação colaborativa e câmeras de vigilância. Programação de sistema: Kau Produções. Bienal Internacional de Arte Eletrônica Emoção Art.ficial, Itaú Cultural, São Paulo, 2004.

Computer-aided system (liveimage), architectural intervention, collaborative action and surveillance cameras. Programming System: Kau Productions. International Biennial of Electronic Art Emotion Art.ficial Itau Cultural, Sao Paulo, 2004.



pgs.205-207: **FengShui – Meireles, Manuel, Machado**
 Vídeoinstalação, 1 canal de vídeo, 2 monitores de TV, mesa, bancos de madeira e espelhos, 2004. Projetada para a exposição individual *Vivi Viu o Vídeo, A Gentil Carioca*, Rio de Janeiro, 2004.

Video installation, single-channel, two TV monitors, table, wooden benches and mirrors, 2004. Planned for the solo exhibition Vivi Viu o Vídeo, at A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2004.



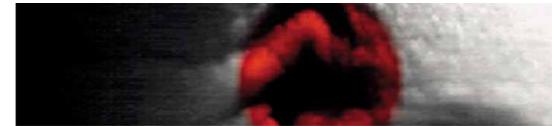
pgs.208-211: **Lonesome**
 Vídeo monocanal, DV NTSC, cor, som, 3'19", 2004.
 O vídeo mostra uma sessão de fotografias para álbum de casamento de um jovem casal coreano no jardim de inverno do World Financial Center, vizinho ao World Trade Center, em Nova Iorque, em 1998. As legendas que compõem a narrativa – a letra da música de Elvis Presley, "Are you lonesome tonight?" – invertem o gênero do protagonista, causando uma estranheza.

The video shows the wedding photograph session of a young Korean couple in the winter Garden of the World Financial Center, neighboring the World Trade Center, in New York, in 1998. The subtitles that contain the narrative are Elvis Presley lyrics, "Are you lonesome tonight?" – uncannily changing the gender of the protagonist.

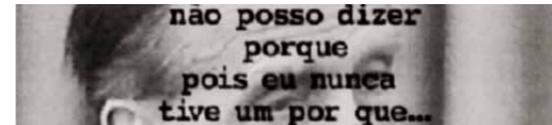


pgs.212-217: **Fogos de Artifício**
 Vídeo digital, cor, sem som, 5'20", 2011. VIDEURBE, projeção em empena da UERJ, Rio de Janeiro, 2011. Moléculas de substâncias entorpecentes pulsam em movimentos circulares, ora aglutinando-se, ora espalhando-se pelo espaço como fogos de artifício. A cena é interrompida por acontecimentos, transformando-se em uma gigantesca tela de anúncios publicitários insólitos.

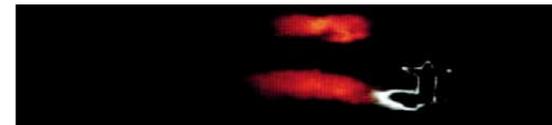
Digital video, 3D modeling, loop, color, 2011. Molecules of narcotic substances throbbing in circular movements, sometimes coalescing at others flying out into space like fireworks. The scene is interrupted by events, transforming into a giant screen for unusual advertisements.



pgs.220-221: **1 Minuto ou Abomináveis Pregas Abdominais**
 Vídeo analógico, SVHS e VHS, NTSC, cor, som, 1', 1996/98.
Analogical video, SVHS and VHS, NTSC, color, sound, 1', 1996/98.



pgs.222-225: **A Irmandade dos Museus (Museum Brotherhood)**
 Vídeo monocanal, NTSC, cor, som, 6', 2001.
Single-channel video, NTSC, color, sound, 6', 2001.



pgs.226-227: **Araponga**
 NTSC, cor, som, 8', 2001. Trilha sonora: Simone Michelin. Versão de Ranap-Gaô. Vídeo digital, NTSC, cor, som, 11', 2001. Música: Rodolfo Caesar.

NTSC, color, sound, 8', 2001. Sound track: Simone Michelin. Version of Ranap-Gaô Digital video, NTSC, color, sound, 11', 2001. Music: Rodolfo Caesar.



pgs.228-233: **O Espírito do Rio**
 Vídeo digital, NTSC, cor, som, 10'43", 2007.
Digital video, NTSC, color, sound, 10'43", 2007.



pgs.234-239: **Cacofonia Cena 2**
 Vídeo digital, NTSC, cor, som, 3', 2003. Trilha sonora: fragmentos da trilha do filme *Câncer*, de Glauber Rocha; música de Astor Piazzolla e Roberto Carlos.

Digital video, NTSC, color, sound, 3', 2003. Sound track: extracts from the sound track to the film, Câncer, by Glauber Rocha; music by Astor Piazzolla and Roberto Carlos.



pg.240: **Qualia**
 Teste com laser e cera de abelha.
Test with laser beams and beeswax

OI FUTURO

Presidência
José Augusto da Gama Figueira

Vice-Presidência
George Moraes

Direção de Projetos e Programas
Rafael Oliva

Direção de Cultura
Maria Arlete Gonçalves

Direção de Educação
Paola Scampini

Direção Processo e Seleção de Patrocínios
Bruno Diehl

Direção de Administração de Espaços
Flavio Copello

Direção Administrativa e Financeira
Wellington Silva

Direção Institucional
José Zunga

Direção de Comunicação
Alexandre O'Reilly

Direção de Planejamento e Desempenho
Sara Crosman

Curadoria de Artes Visuais
Alberto Saraiva

Curadoria de Artes Cênicas
Roberto Guimarães

Equipe Cultura
Bruna Queiroz
Claudia Leite
Sérgio Pereira (BH)

Estagiárias
Zelia Peixoto
Isis Gonzalez

Assessoria de Imprensa
Letícia Duque
Carla Meneghini

Coleção Arte e Tecnologia

- 01** Corpos Virtuais
Ivana Bentes (org.) - 2005
- 02** Estado de Atividade Funcional: E.A.F. Tina Velho
Alberto Saraiva (org.) - 2005
- 03** Ciclo Paradigma Digital: FotoRio 2005
Milton Guran (org.) - 2005
- 04** Geração Eletrônica
Tom Leão (org.) - 2006
- 05** FILE RIO 2006: Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.) - 2006
- 06** Pintura em Distensão
Zalinda Cartaxo - 2006
- 07** Wilton Montenegro: Notas do Observatório, Arte Contemporânea Brasileira
Glória Ferreira (org.) - 2006
- 08** Nam June Paik: vídeos 1961–2000
Nelson Hoineff (org.) - 2006
- 09** Vicente de Mello, Áspera Imagem
Alberto Saraiva (org.) - Coedição Aeroplano, 2006
- 10** Dança em Foco: Dança e Tecnologia
Paulo Caldas e Leonel Brum (org.) - 2006
- 11** Câmaras de Luz
Ligia Canongia (org.) - 2006
- 12** Multiplicidade: Imagem_som_inusitados
Batman Zavareze (org.) - 2006
- 13** FILE RIO 2007: Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.) - 2007
- 14** Filmes de Artista: Brasil 1965–80
Fernando Cocchiarale (org.) - Coedição Contra Capa, 2007
- 15** Dança em Foco: Videodança
Paulo Caldas e Leonel Brum (org.) - 2007
- 16** Atlas Américas
Paulo Herkenhoff (org.) - Coedição Contra Capa, 2007
- 17** Fotografia e Novas Mídias: FotoRio 2007
Antonio Fatorelli (org.) - Coedição Contra Capa, 2007
- 18** Babiliaques: alguns cristais clivados
Waly Salomão e outros - Coedição Contra Capa, 2007
- 19** Relíquias e Ruínas
Alfons Hug (org.) - Coedição Contra Capa, 2007
- 20** FILE RIO 2008: Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.) - 2008
- 21** Poesis
André Vallias, Friedrich W. Bloch, Adolfo Montejo Navas (orgs.) - 2008
- 22** Ivens Machado: Encontro / Desencontro
Alberto Saraiva (org.) - Coedição Contra Capa, 2008
- 23** Dança em Foco: Entre Imagem e Movimento
Paulo Caldas, Eduardo Bonito e Regina Levy (orgs.) - Coedição Contra Capa, 2008.

- 24** Hüzün
Carlos Vergara, Luiz Camillo Osorio - Coedição Contra Capa, 2008
- 25** Marcos Chaves
Alberto Saraiva - Coedição Aeroplano, 2008
- 26** Performance Presente Futuro
Daniela Labra (org.), Coedição Contra Capa, 2008
- 27** Arte da Antártida
Alfons Hug - Coedição Aeroplano, 2009
- 28** FILE RIO 2009: Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.) - 2009
- 29** Meias Verdades
Ligia Canongia - 2009
- 30** Dança em Foco: A Dança na Tela
Paulo Caldas, Eduardo Bonito e Regina Levy (org.) - Coedição Contra Capa, 2009
- 31** Gary Hill: O Lugar Sem o Tempo. Taking Time From Place
Marcello Dantas (org.) - Coedição Contra Capa, 2009
- 32** Entre Temps: Uma década de videoarte francesa na coleção do Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC
Angeline Scherf, Odile Burluraux, Jean-Max Colard - 2009
- 33** Performance Presente Futuro. Vol. II
Daniela Labra (org.) - Coedição Aeroplano, 2009
- 34** Entrevistados: Sobre Rádio e Arte
Lilian Zaremba (org.) - Coedição SOARMEC Editora, 2009
- 35** Pierre et Gilles: A Apoteose do Sublime
Marcus de Lontra Costa - Coedição Aeroplano, 2009
- 36** FILE GAMES 2009: Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.) - 2009
- 37** Frederico Dalton: Fotomecanismos
Coedição Contra Capa, 2007
- 38** Multiplicidade: Imagem_som_inusitados
Batman Zavareze (org.) - 2007
- 39** Multiplicidade 2008
Batman Zavareze (org.) - Coedição Aeroplano, 2009
- 40** Multiplicidade 2009
Batman Zavareze (org.) - Coedição Aeroplano, 2010
- 41** A Carta da Jamaica
Alfons Hug (org.) - Coedição Aeroplano, 2010
- 42** Sonia Andrade: Vídeos
André Lenz (org.) - Coedição Aeroplano, 2010
- 43** Livro de Sombras: Pintura, Cinema, Poesia de Luciano Figueiredo
Katia Maciel e André Parente (org.) - +2 Produções, 2010
- 44** Wladimir Dias-Pino
Wladimir Dias-Pino (org.) - Coedição Aeroplano, 2011
- 45** Multiplicidade 2010
Batman Zavareze (org.) - Coedição Aeroplano, 2011

46 FAD - Festival de Arte Digital 2010, FAD
Festival de Arte Digital (org.) - Coedição ICC - Instituto Cidades Criativas, 2010

47 Arte e novas espacialidades: relações contemporâneas
Eduardo de Jesus (org.) - Coedição Fase 10 Ação Contemporânea, 2011

48 Révêdo: Lenora de Barros
Lenora de Barros, Alberto Saraiva (org.) - Coedição Automatica Edições, 2011

49 Performance Presente Futuro Vol. III
Daniela Labra (org.) - Coedição Automatica Edições, 2011

50 Projetor: Tony Oursler
Paulo Venancio Filho (org.) - Coedição Automatica Edições, 2011

51 Geração Eletrônica 2011
Bruno Katzer, Rossine A. Freitas, Tom Leão (orgs.) - Edição Oi Futuro, 2011

52 FILE GAMES Rio 2011: Eu quero jogar
Ricardo Barreto, Paula Perissinotto (orgs.) - Coedição F10, 2011

53 Trans - Adriana Varella
Alberto Saraiva (org.) - Coedição Aeroplano, 2011

54 Power Pixels
Miguel Chevalier - Coedição Aeroplano, 2011

55 Warhol TV
Judith Benhamou-Huet (org.) - Coedição Aeroplano, 2011

56 Além Cinema
Neville D'Almeida - Coedição Nova Fronteira, 2011

57 Lucíferinas, Simone Michelin
Simone Michelin (org.) - Coedição Aeroplano, 2011

L971

Luciferinas : Simone Michelin / [Paulo Herkenhoff... et al. ; organização Simone Michelin ; versão para o inglês Paul Webb e Renato Rezende]. - Rio de Janeiro : Aeroplano : Instituto Oi Futuro, 2011.
304p. : il. ; 25 cm. (Arte e tecnologia)

Exposição realizada de 14 de setembro a 17 de outubro de 2010 no Oi Futuro Flamengo

Texto em português e inglês

Inclui índice

ISBN 978-85-7820-071-8 (Aeroplano) - 978-85-99247-20-4 (Oi Futuro)

1. Artes plásticas - Exposições. 2. Arte moderna - Exposições. 3. Desempenho (Arte) - Exposições. 4. Videoarte - Exposições. 5. Arte e tecnologia - Exposições. 6. Instalações (Arte) - Exposições. I. Michelin Simone. II. Herkenhoff, Paulo, 1964-. III. Instituto Oi Futuro. IV. Série.

11-6916. CDD: 709.04
CDU: 7.036

17.10.11 21.10.11 030594

Este livro foi diagramado com carinho pelo 48 na primavera de 2011, utilizando a tipografia Swiss 721 BT e papéis Pólen Bold 90g e Couché matte 150g. Foi impresso na Sol Gráfica sob o acompanhamento gráfico precioso da Mandarina. As imagens foram tratadas pelo Trio Studio.



Aeroplano Editora e Consultoria Ltda.
Av. Ataulfo de Paiva, 658/401 - Leblon
22440-030 - Rio de Janeiro/RJ - Brasil
T. (5521) 2529-6974
aeroplano@aeroplanoeditora.com.br
www.aeroplanoeditora.com.br

Patrocínio
[Sponsorship]



SECRETARIA
DE CULTURA

LEI ESTADUAL DE
INCENTIVO
À CULTURA

Realização
[Presentation]



Exposição

Exhibition

Realização [Presentation]

Oi Futuro

Produção [Production]

Automatica

Curadoria [Curator]

Paulo Herkenhoff

Coordenação Geral [General Coordinator]

Simone Michelin

Coordenação de Produção [Production Coordinator]

Luiza Mello

Mariana Mello

Gestão do Projeto [Project Management]

Marisa Mello

Design Gráfico [Graphic Design]

48 (Coral Michelin)

Música [Music]

Aquiles Pantaleão

Arquitetura [Architecture]

Bernard Heimbürger

Modelagem 3D [3D Modeling]

Jean-Mark Billard

Assessoria de Imprensa [Press Liason]

CWEA

Assistente da Artista [Artist's Assistant]

Camila Dias

Livro

Book

Coordenação Editorial [Editor]

Simone Michelin

Textos [Texts]

Paulo Herkenhoff

Arlindo Machado

Tadeu Capistrano

Glória Ferreira

Produção [Production]

Automatica

Design Gráfico [Graphic Design]

48 (Coral Michelin & Icaro dos Santos)

Tratamento de Imagem [Image Treatment]

Trio Studio (Fabio Liporage)

Revisão [Revision]

Duda Costa

Tradução [Translation]

Renato Rezende

Paul Webb

Produção Gráfica [Graphic Production]

Mandarina (Roseana Franco)

Impressão [Print]

Sol Gráfica

Fotografia [Photography]

Adriane Guimarães (páginas 120 e 121)

Beatrice Sasso (páginas 96 e 97)

Flavio Michelin (páginas 80, 81, 84, 85)

Odir Almeida (páginas 210-215)

Raimundo Bandeira de Mello (páginas 29 e 173 acima)

Simone Michelin (páginas 16, 77, 94, 95, 98-101, 106, 108-

111, 122, 123, 126, 128, 174-179, 193-197, 204-207, 240)

Wilton Montenegro (páginas 1-15; 22-25; 28, 30, 31, 68, 69,

70, 71, 86-89, 103, 132-139, 144-153, 158, 159, 168-171, 173

abaixo, 184-189, 202, 273, 290-304)

Agradecimentos [Acknowledgements]

Alberto Saraiva, Armando Mattos, Aquiles Pantaleão,

Arlindo Machado, Camila Dias, Catherine Bompuis,

Cila MacDowell, Coral Michelin, Daniela Michelin,

Ernesto Neto, Flávio Michelin, Glória Ferreira,

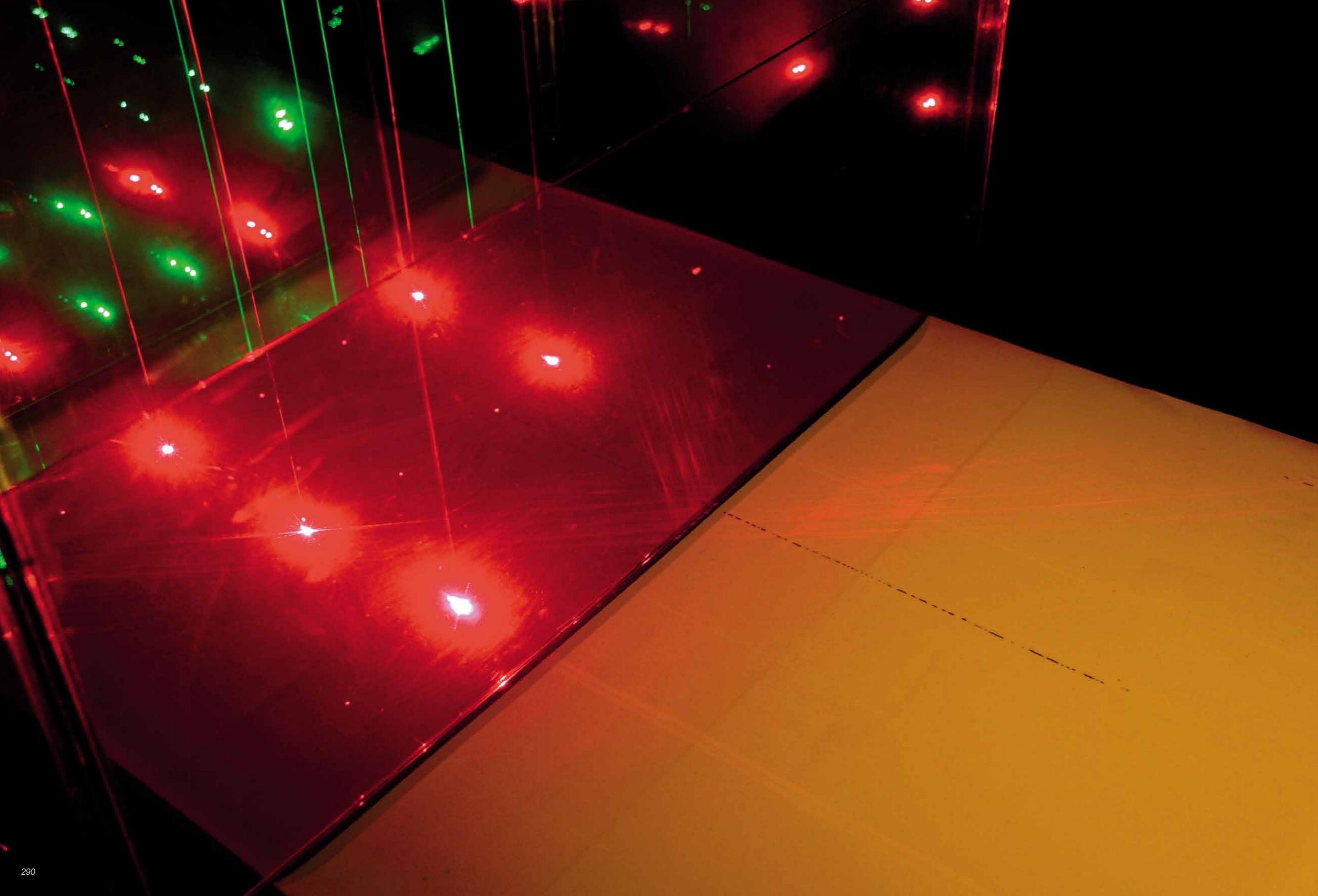
Icaro dos Santos, Ivana Bentes, Laura Lima, Luis

Andrade, Márcio Botner, Maria Arlete Mendes

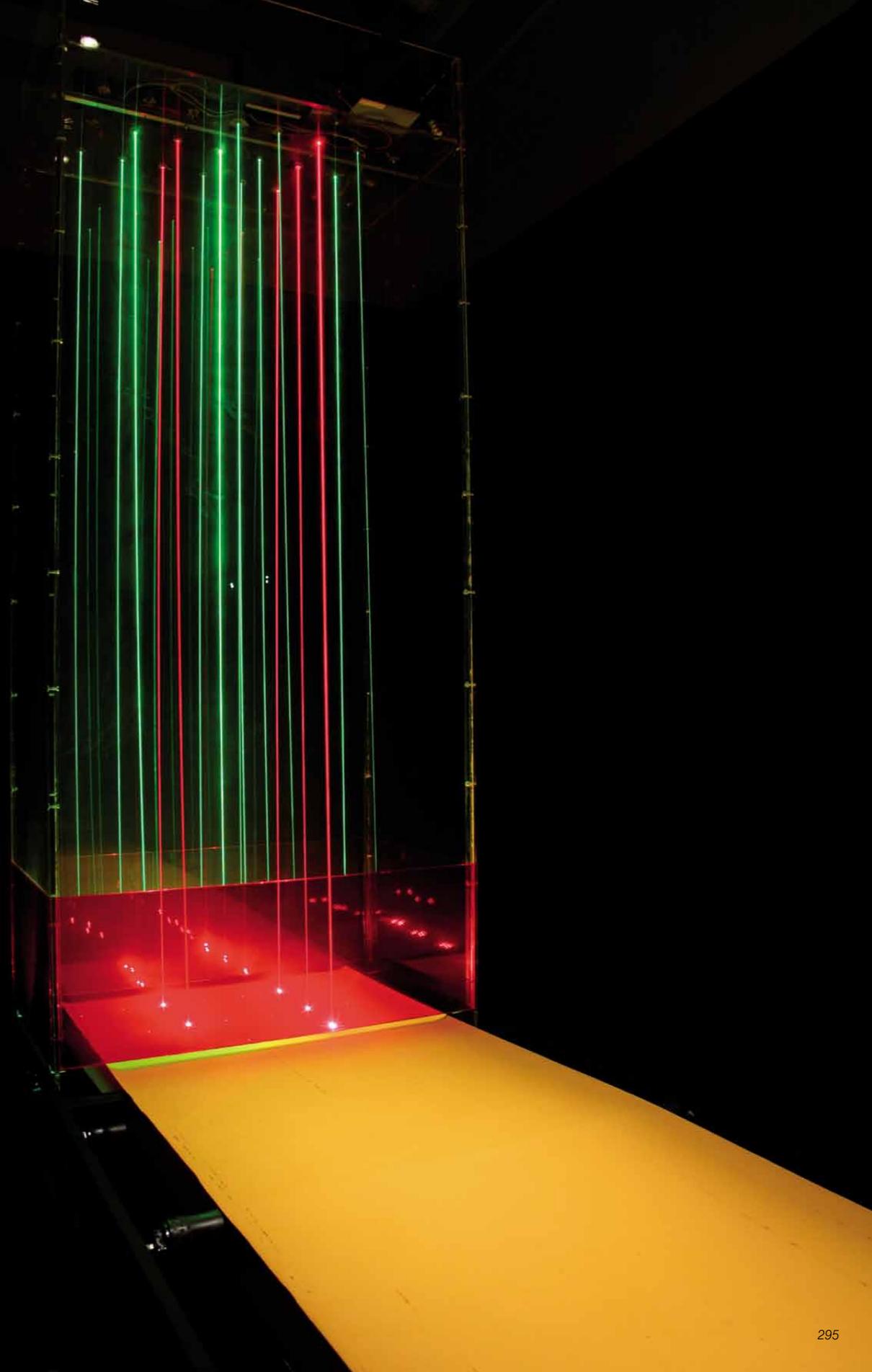
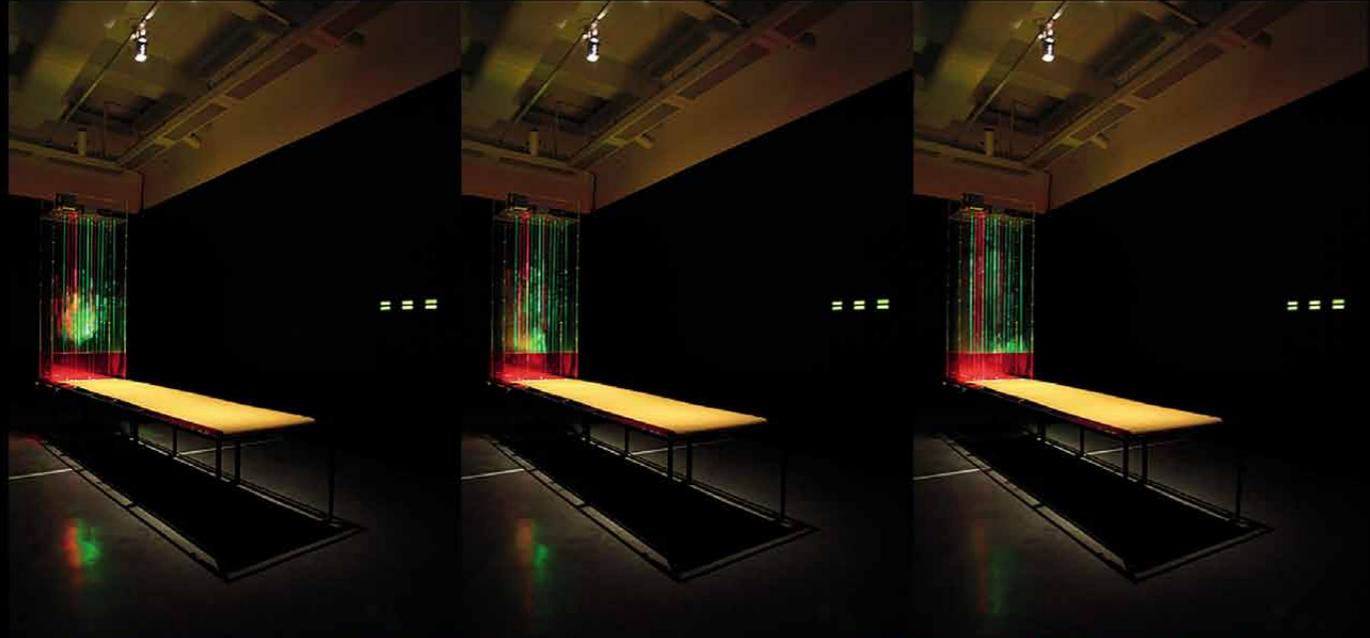
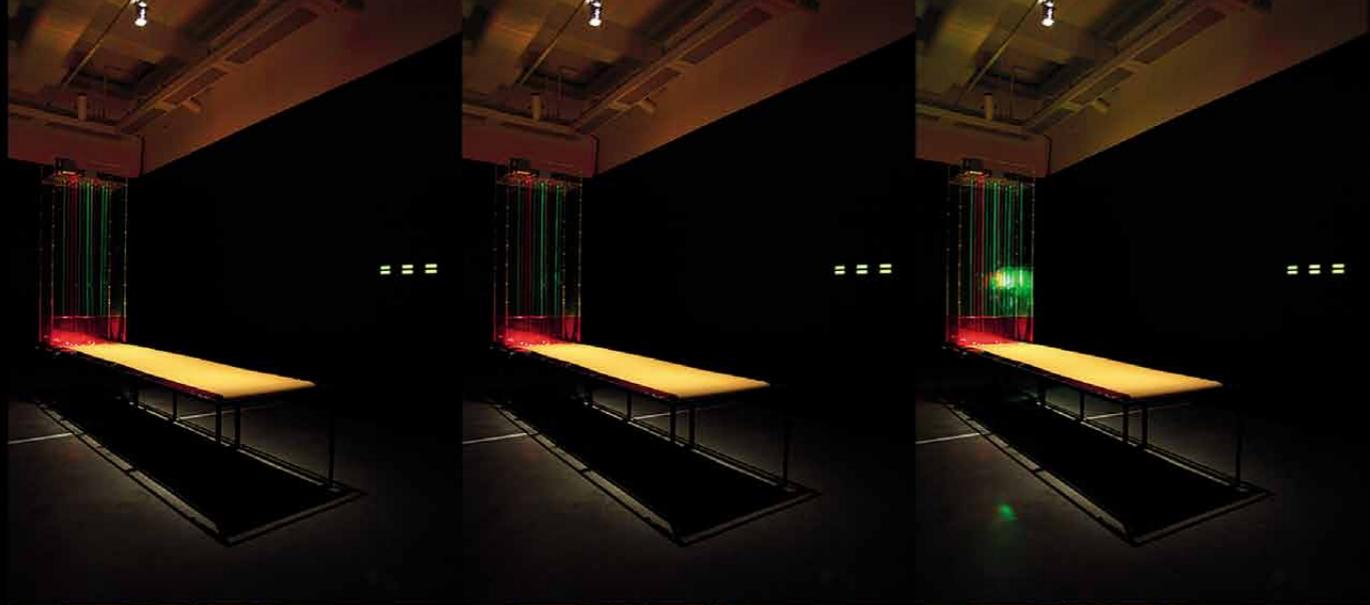
Gonçalves, Odir Almeida, Paulo Herkenhoff,

Rodrigo de Andrade, Tadeu Capistrano, Tim Rescala,

Wannius L. Michelin e Wilton Montenegro.







Autos de
Resistencia

ANO 2005 RJ
1253

Lucro Mensal
Narcotrafico RJ

08 / 2009
R\$9.8 Milhoes

Sist. Transf.
de Reservas

SETEMBRO 2004
R\$ 170240 mi/dia

Cases of
Resistance

YEAR 2004 RJ
1173

Monthly Income
Narcotraffic RJ

07 / 2009
R\$9.5 Millions

Reserves
Transfer System

SEPTEMBER 2004
R\$ 170240 mi/day





