

# Imagem digital como memória<sup>1</sup>

Christine Mello<sup>2</sup>

*Não basta fazer sombras chinesas,  
é preciso construir imagens capazes de automovimento.*  
Gilles Deleuze (1992)

Há muitas formas de perceber a presença de um gesto, uma ação artística e seus contextos criativos, assim como há também muitas formas de falar do plano simbólico de uma imagem.

Imagens são mundos que representam o invisível. A partir do momento em que as imagens parecem saturadas pelo alto grau de entropia em que são disponibilizadas na contemporaneidade, eis que surgem novas formas de potencializá-las. Na medida em que resistem, elas entram num processo de constituição de uma nova ordem sensível.

Criar imagens não é menos difícil que criar observação do mundo, porém o desafio maior do artista diz respeito a experimentar novas formas de apresentação subjetiva que refletem a nossa presença no mundo. É quando percebemos mutações na organização espaço-temporal dentro da produção criativa.

O presente estudo aborda algumas dessas discussões no que tange a problemática da imagem na contemporaneidade. Para tanto, relaciona um conjunto de trabalhos do artista Luiz duVa (nascido em São Paulo, em 1965), no sentido de constituir, pela observação de

---

<sup>1</sup>*Imagem digital como memória* é um estudo integrante da pesquisa *Cinemáticas* (2008), realizada no Programa de Pós-Doutorado da Universidade de São Paulo, por meio da Escola de Comunicação e Artes e do Departamento de Artes Plásticas, com supervisão de Gilberto Prado e com apoio do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina.

<sup>2</sup> Pesquisadora em linguagem da arte, é pós-doutora da USP (pela Escola de Comunicação e Artes/Departamento de Artes Plásticas) e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina-SP e da FAAP-Artes Plásticas, coordena o grupo de pesquisa *arte&meios tecnológicos* da FASM/CNPq. Seus projetos curatoriais incluem a representação brasileira de net art da 25ª. Bienal Internacional de São Paulo, assim como exposições em museus, galerias e festivais tanto brasileiros quanto internacionais. Membro do Conselho da Associação Cultural Videobrasil, integra a equipe curatorial do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2008-2009.

procedimentos por ele utilizados, principalmente em sua obra *Retratos in Motion: O Beijo* (2005), uma leitura sobre aspectos da imagem em meios digitais.

A escolha do artista Luiz DuVa remete ao fato que grande parte de seu projeto poético diz respeito a redefinir os limites de uma imagem por meio da percepção alterada de tempo e de seus diálogos com o espaço sensorio. Na busca pela redefinição de tais limites da imagem, DuVa a afeta estruturalmente. Ele redimensiona a imagem pela lógica do digital em contato com a lógica do acontecimento, do tempo ao vivo e da performance, nela criando uma espécie de fenda, achatamento ou deformação que representa a inscrição e o espiral de tempo.

A percepção do tempo é determinada por nossa capacidade de movimento no espaço. Perceber o espaço sensorio é apreender a dimensão do tempo e a estrutura do espaço experimentado. Tempo e espaço que não por casualidade “são a matéria prima com que se constrói o mundo da memória” (Maldonado, 2007, p. 145). A produção de memória ocorre no momento em que é possível reconhecer a qualidade de um dado espaço sensorio.

Relacionar procedimentos artísticos de Luiz DuVa às questões do movimento, em suas articulações espaço-temporais, diz respeito aqui a abordar aspectos existentes entre a imagem digital e a memória, na constituição de uma qualidade de espaço sensorio produzido pela deformação temporal de uma imagem, ou pelas chamadas anamorfoses cronotópicas.

O “cronotopo” (o tempo-espaço / espaço-tempo), termo que Mikhail Bakhtin denomina para definir o indissolúvel de tempo na literatura, especialmente no romance (Maldonado, 2007, p. 146), é como um espaço de sensorialidade capaz de circunscrever o tempo e a memória.

Compreendidas como a percepção de tempo e memória, as anamorfoses cronotópicas produzidas por Luiz DuVa remetem à diferença de movimento produzida no interior de conjuntos contínuos de espaço-tempo, provocando a sensação de uma *instantaneidade contínua* na imagem digital. Nesse contexto, por meio de tais procedimentos, as anamorfoses cronotópicas produzem uma espécie de dobra do tempo, que remete à suspensão do tempo. Essa dobra, impossível de ser visualizada na vida real

(Machado, 1993, p. 116), ordena o espaço na suspensão de tempo. Ela é sentida como um lugar por onde se atravessa para um outro espaço-tempo, como se fosse possível produzir por meio dela uma espécie de observação do tempo no espaço.

A partir da experiência que Luiz DuVa provoca no campo da ação artística, esses procedimentos são observados no contexto das imagens digitais e considerados como fronteiras comutadas entre estados de mobilidade e imobilidade da imagem. Produtores de novos deslocamentos e desarranjos no modo como a imagem é visualizada, são analisados nesse estudo em concomitância ao que Deleuze (1925-1995) indica como o *movimento entre* ou o automovimento da imagem.

Na observação de tais aspectos na obra de Luiz DuVa, é associado dessa maneira o campo da imagem ao campo do movimento por meio da noção de automovimento (apontada por Gilles Deleuze<sup>3</sup>) e da noção de anamorfose cronotópica (apontada por Arlindo Machado<sup>4</sup>). Pela observação atenta da obra de Luiz DuVa, o objetivo principal é introduzir condições de análise para certos fenômenos imagéticos observados na passagem do século XX para o XXI junto à produção de sensorialidade e memória.

### **Luiz DuVa e a imagem digital ao vivo**

No mundo contemporâneo, permeado por fenômenos imagéticos extremamente caóticos produzidos pelos fluxos informacionais, refletimos muitas vezes como se a imagem e a memória não mais pudessem se exprimir. Tamanho é o volume de informações que agenciamos cotidianamente que temos dificuldades em discernir qualidades e diferenças que as regem. O problema não é mais fazer com que a imagem ou a memória se expressem, mas provocar-lhes uma outra instância de força que as atualize em nossa percepção.

A imagem e a memória são construções simbólicas produzidas por meio do contexto histórico e cultural. Como pensá-las então no século XXI, no contexto da cultura digital?

---

<sup>3</sup> Principalmente em seu livro *Conversações, 1972-1990* (1992)

<sup>4</sup> Principalmente em seu ensaio *Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem* (1993)

Que transformações ocorrem na esfera mnemônica a partir do impacto das novas tecnologias? Tais perguntas implicam observar que hoje em dia a produção da imagem e da memória passa por operações constituídas no enfrentamento e nos diálogos promovidos pela expansão informacional do espaço sensível. Compete, então, ao artista, trazer à tona novas circunstâncias para o esquema sensório-motor da linguagem.

Desde a presença na vida cotidiana das redes comunicacionais *on line* e das linguagens digitais a noção de tempo real mudou. Já não se percebe tempo como o transcurso de uma ação contínua, confrontado com a lógica dos ponteiros analógicos de um relógio. Na sociedade dos fluxos informacionais em que vivemos isso ocorre porque a noção de tempo é digital, de caráter descontínuo e ubíquo (onipresente). Não há mais a noção de deslocamento e de intervalos como antes, sendo que o tempo adquire uma dimensão outra, arbitrária, intensiva, diferente dos parâmetros tradicionais.

Se a percepção contemporânea de espaço-tempo diz respeito às constantes transformações propiciadas pelos fluxos informacionais, é possível observar que vivemos sob a lógica de um tempo indefinidamente presente, que subverte fortemente a nossa relação com o passado e com o futuro, com a memória e com o esquecimento. Nesse sentido, novas circunstâncias de apreensão temporal se instauram, muitas vezes propiciadas sob a lógica de uma *instantaneidade contínua*, que estica indefinidamente o tempo presente e subverte a lógica imagética da contemporaneidade.

Com o objetivo de observar essas circunstâncias de apreensão temporal, bem como circunstâncias da linguagem digital que surgem nesse contexto perceptivo, chama atenção a produção experimental constituída por Luiz duVa, como fator de elaboração de noções de imagem e memória, que se fazem em ato, no momento presente, no tempo ao vivo, no deslocamento espacial da informação e nos fluxos indeterminados de tempo.

Luiz duVa opera no contexto contemporâneo por meio da desorganização do sistema sintático da imagem e do espaço sensório em que ela se apresenta. Seu projeto poético é fruto de um longo percurso, gerado desde o final dos anos 1980. Nessa direção, duVa iniciou em 1988 a produção de narrativas pessoais e ficções em vídeo. Em 1996 iniciou a produção de videoinstalações e em 2001 a produção de *live images* (experiências imersivas

com manipulação de imagens e sons ao vivo) e espetáculos *Vjing* em pistas de dança. Recentemente tem sido premiado com residências artísticas (por meios de instituições como o British Council/ Projeto Artist Links – England and Brazil/Plymouth Arts Centre/ 2008 e o Videobrasil/Prince Clauss Foundation/Consulado geral da França no Brasil/Le Fresnoy/2007) e apresentado seu trabalho em instituições como Museu Reina Sofia (Madrid, 2008), Itaú Cultural (São Paulo, 2007), ZKM (Karlsruhe, 2006), Paço das Artes (São Paulo, 2005) e Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2004). Luiz duVa também participou de uma série de edições do Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil (em São Paulo), bem como em 2002 foi um dos idealizadores do Festival Red Bull Live Images, em 2002, considerado um marco experimental na cena Vjing no Brasil.

Na observação dos seus recursos criativos é possível verificar que ao rígido determinismo da edição em vídeo encontrado em seus primeiros trabalhos ficcionais (produzidos entre os anos 1980 e 1990), Luiz duVa empreende já no final dos anos de 1990 um processo de inserção do imprevisto, do acaso, do aleatório e da hibridez no campo do processamento da imagem digital. Ele passa a articulá-la pela lógica da imprecisão e nela incorpora a edição ao vivo. A linguagem videográfica, antes produzida por duVa para o monitor de TV, desloca-se para outras telas e espaços sensoriais. Ele expande o movimento da imagem para o ambiente arquitetônico das videoinstalações, bem como para as sinestésicas e imersivas improvisações dos espetáculos Vjings.

Em 2001, duVa realiza *Corpomóvel 1 e 2*, um misto de instalação e performance. Esta obra é composta como um kit móvel de produção, edição, manipulação de imagem e som ao vivo, em que, de uma só vez, ele grava, edita e apresenta o trabalho junto ao público. E a imagem em sua obra, de ficcionalizada e instalada, passa a ser também performada. Sob essa natureza mais híbrida, surge, ainda em 2001, um outro tipo de gesto expressivo, o gesto do acaso produzido nos espetáculos VJs de *vídeo ao vivo*. Neste período, por meio de parcerias (como as realizadas com o Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil), resultam performances de imagens ao vivo (ou as chamadas *live images*) como *PVC* (2001) e *A Mulher e Seu Marido Bife* (2001).

Em *Vermelho Sangue*, videoperformance apresentada junto com o músico Wilson Sukorski, doze telas de projeção são especialmente criadas para o 1º Festival Brasileiro de Vjs – Red Bull Live Images (realizado em São Paulo, em 2002). Nelas, para falar da dor e da crueldade, duVa inscreve a linguagem indeterminada e permutacional do *scratch*, ou do *arranhamento digital* da imagem, assim como dialoga de forma imersiva com o ambiente vivencial e interativo da cena noturna eletrônica.

Do controle formal dos primeiros vídeos, a expressividade em sua imagem adquire novas dimensões. Já não se trata mais de uma imagem decomposta de forma calculada, ou sob a ordem do acabamento advinda de um produto audiovisual com início-meio-fim, como em seu vídeo *Deus Come-se* (1990), mas, aos poucos, seu processo criativo torna-se mais aberto ao informalismo, à vivência da obra como acontecimento, ao imprevisto, ao descontrole e ao inacabado. Seus trabalhos passam a coexistir também em diálogos mais plurais e colaborativos pelo espaço sensório, acolhendo, dessa maneira, o movimento criativo do corpo do outro, que se apresenta em deslocamento, no ato de visitar, entrar e partilhar suas videoinstalações e seus espetáculos de *live images*.

Com a utilização dos recursos digitais de temporalização da imagem, é possível observar que o trabalho artístico produzido com esses meios passa a existir não apenas como o resultado de uma manifestação acabada, mas tal tipo de estratégia processual ressalta o próprio momento criativo, de elaboração da obra, como forma constitutiva da vivência e da construção de sentidos.

As circunstâncias de criação com o vídeo no contexto das *live images* dizem respeito a permitir que o público compartilhe a experiência do trabalho no decorrer do mesmo tempo em que ocorreu o *ato*. Há, desta maneira, a transformação de uma lógica de prática artística – calcada em idéias estruturalizantes e formalistas – para a lógica orgânica da prática vivencial, por meio de um tempo comum vivenciado entre quem faz e quem recebe a obra.

Utilizando recursos temporais do vídeo digital, duVa, em 2003, dialoga com as diferenças existentes entre a videoperformance em tempo real e a videoperformance em tempo ao vivo, ao fazer uma homenagem à artista Leticia Parente. Nessa experiência, duVa

se apropria da videoperformance de Letícia Parente, *Marca Registrada* (1974), cuja imagem e cujo som foram captados em tempo real e que foi produzida com o corpo da artista diante de uma câmera, no período considerado como pioneiro do vídeo no Brasil.

Ao se apropriar desta videoperformance em tempo real de Letícia Parente, Luiz DuVa opera sua desmontagem por meio da edição em tempo ao vivo, da distribuição de sua imagem e som em três telas simultâneas (contando com um pequeno atraso na transmissão entre uma e outra) e do ruído que nelas ressalta (provocado pelo desgaste do seu magnético). Como um exercício minimalista de desconstrução, o conceito de videoperformance em tempo real, existente na obra, é assim ampliado, ou atualizado, para o âmbito das manipulações digitais do vídeo ao vivo.

No caso de Parente, a videoperformance não diz respeito ao campo das imagens de vídeo ao vivo, ou as chamadas *live images*. Já no caso de DuVa, a videoperformance opera justamente na desconstrução da imagem pré-existente na obra de Parente, tanto no campo da desmontagem da imagem em sua natureza plástica quanto no campo da desmontagem da imagem em sua natureza temporal.

Mais recentemente, Luiz DuVa tem ampliado ainda mais a dimensão da imagem digital no campo processual, do improviso e do agenciamento da obra pelo público quando inclui a interatividade. É desse modo que realiza a instalação *Demolição* (2004). Nela, ele propõe uma forma de demolição virtual da imagem. Tal efeito de demolição é produzido a partir dos acionamentos dos botões de uma interface, em que o público diante de uma projeção rege os acontecimentos como num *videogame* e, metaforicamente falando, desmonta, demole a imagem.

### ***Retratos in Motion: O Beijo e aspectos do automovimento***

Os procedimentos desenvolvidos por duVa trazem à tona discussões acerca da natureza do movimento nas imagens tecnológicas. Para Henri Bergson (1859-1941), na passagem do século XIX para o XX, o movimento no cinema é uma abstração que está *entre* um fotograma e outro, *entre* instantes estáticos. Hoje, conforme afirma Machado (1997, p. 22), “o olho, via de regra, não distingue mais entre um movimento diretamente percebido e um movimento aparente, artificial”, mecanicamente (como no cinema) ou eletronicamente (como no vídeo) produzido. Se o olho não distingue que tipo de movimento está em jogo, como promover uma nova situação de movimento? Ou melhor, como traduzir a noção de *instantaneidade contínua* tão cara ao espaço sensório?

Nessa direção, Gilles Deleuze chama atenção para o fato que por muito tempo viveu-se baseado numa concepção energética do movimento, baseada em ponto de apoio e em fonte de movimento. Para ele, o movimento não diz mais respeito a um ponto de partida e um ponto de chegada, mas sim ao ato de se inserir numa onda preexistente, ou *chegar entre*. De modo muito particular, Luiz duVa produz deslocamentos na imagem por meio desse provável *chegar entre*, reconhecível como um *movimento entre*, como um movimento vibratório ou como uma duração intensiva de movimento, referente à noção delleuziana de automovimento.

Tais experiências de automovimento analisadas por Deleuze podem ser observadas em obras como *Retratos in Motion: O Beijo*. Apresentada sob a forma de um tríptico, essa videoinstalação foi apresentada em 2005 em São Paulo (no Centro Brasileiro Britânico) e, em parte, foi inspirada no processo criativo do pintor Francis Bacon (1909–1992). Assim como Bacon, duVa buscou reaver em sua memória uma sensação previamente vivenciada.

Em *Retratos in Motion: O Beijo* as imagens geradoras surgem de uma série de fotografias criadas por duVa com seu aparelho celular. O interesse em tal gesto consiste em captar o momento em que ele vivia um sentimento amoroso, no caso um beijo com sua namorada. Para tanto, ele produz aleatoriamente fotos captadas pelo seu aparelho celular como índices desse momento, sem ter sobre elas controle algum de enquadramento ou de luz. A importância desse gesto residiu para ele em eternizar, dar permanência, ou fazer perpetuar, o momento efêmero daquele beijo.

A partir da captura de tal fotografia, duVa a manipula ao vivo em seu computador (junto ao *software* Isadora), buscando recuperar o sentimento, ou a sensação, daquela vivência. Quando ele observa o resultado conclui que, mais do que traduzir a vivência do beijo, havia gerado um tipo de movimento na imagem que a imprimia uma forte carga de subjetividade, um tipo de duração da ação amorosa, entre o estático e o movimento, que interrompia a noção tradicional de fluxo de tempo.

Enfim, duVa repara que tal movimento inusitado tinha tanto a capacidade de traduzir na imagem o âmago de sua experiência amorosa quanto representar, para além dela, um estado sensório, ou um organismo repleto de fendas do tempo. E, assim, nesse momento, ele toma consciência que tal estado sensório da imagem produz uma atração entre as instâncias de tempo, capaz de transformar a sua representação estática (ou o instantâneo fotográfico) em movimento.

A transformação de um estado de imobilidade para um estado de mobilidade da imagem tem em seu processo criativo a capacidade de gerar uma qualidade particular de movimento, bem como representá-la como um conceito.

É como se duVa descobrisse, nesse momento, que não basta fazer as imagens se moverem, é preciso ainda construir movimentos capazes de traduzirem conceitos. Trata-se de associar seu gesto criativo ao campo do “movimento como pensamento”, ou ao campo do automovimento, como afirma Deleuze. Não se trata, dessa maneira, de analisar essa imagem como uma imagem em movimento, mas de apresentá-la em sua dimensão de movimento próprio, ou em sua dimensão de automovimento.

### ***Retratos in Motion: O Beijo e a sensação física do movimento***

Num segundo momento de seu processo criativo, duVa organiza a apresentação de *Retratos in Motion: O Beijo* por meio de um ambiente instalativo composto por três telas, como um tríptico. Esse ambiente traduz e reverbera o pulsar desse automovimento como uma dimensão temporal expandida nela mesma. A apresentação do campo imagético nessa obra parte de três fontes similares da imagem, porém descontínuas, propiciando o diálogo

entre as três telas fora de sincronia. Sendo o som também concebido como uma quarta fonte de informação e gerado também fora de sincronia.

Nesse jogo descontínuo e cintilante entre som e imagem, duVa promove uma suspensão não apenas no âmbito das telas, mas também no âmbito do espaço sensorio como um todo, ampliado, agora, a todo o ambiente físico em que o trabalho encontra-se instalado. Nele, a diferença de escala entre um e outro plano virtual provoca em cada ângulo do ambiente físico uma leitura diferente.

Pela cintilação e suspensão do espaço sensorio como um todo, é como se o movimento pudesse ser alçado em *Retratos in Motion: O Beijo* a uma outra dimensão. É como se o campo da imagem se fizesse no espaço da mente, como um efeito de *after-image* (*pós-imagem*). O corpo do visitante reconhece a experiência física do *after-image* como um olho que olha para dentro, como a presença de um corpo ativo-observador, como uma imersão no mundo virtual, provocada por uma espécie de efeito estroboscópico (como um *flash* dentro da retina do visitante), que, por sua vez, empreende uma busca sobre-humana em tentar corrigir os (d)efeitos provocados pela cintilação e pela suspensão temporal em sua visão.

Como um efeito de suspensão, ou fenda no tempo, o *after-image* é provocado na obra de Luiz duVa tanto pela luz cintilante que pulsa e momentaneamente cega os olhos do visitante quanto por estados simultâneos de mobilidade e imobilidade da imagem, promovendo a idéia de uma imagem presa na retina.

A imagem aqui muda de estatuto, adquire complexidade, não sendo mais concebida apenas como algo advindo da representação de mundos invisíveis, mas correspondendo também à apresentação de uma experiência física, como um tipo de vibração corpórea transmitida pela sensação física de movimento.

É como se a presença física do visitante dentro do trabalho significasse a exploração do corpo do visitante dentro da imagem. É nesse momento que é possível observar que há uma real apreensão, ou sensação reavivada do beijo, pela capacidade que a imagem possui de afetar o outro. Nesse momento, a ação virtual e a ação física da imagem não apenas se tocam como se interligam simultaneamente.

A desintegração de sentidos, a desestruturação e o desmantelamento ocasionado por meio da desorganização do sistema sintático do plano da imagem tem em Luiz DuVa também um papel decisivo no alcance do efeito de imersão em sua obra.

Atrelado ao aspecto imersivo da imagem, a trilha sonora é produzida a partir de uma amostra, ou *sampler*, de um ruído, manipulado da mesma maneira que a imagem. O processo sonoro consiste em isolar essa amostra/*sampler* de uma célula musical em estado bruto e, em seguida, transformar em tempo real a sua duração (pelo mecanismo de alteração da sua velocidade), no transcorrer do tempo em que ela é processada, ou tocada.

Nesse caso, DuVa insere a dimensão musical da obra através do sampleamento de imagens. É por meio desse cruzamento de procedimentos entre amostras de imagem e som, ou jogos sinestésicos no plano tecnológico, que a imagem passa a ter a capacidade de produzir um som.

Se, como na música, a imagem eletrônica existe apenas no tempo, ou seja, na duração, no ritmo, na frequência, podemos analisar que no diálogo com os pioneiros da videoarte – como Nam June Paik (1932-2006) e Bill Viola – Luiz DuVa reativa algumas dessas abstrações, reconduzindo a imagem ao campo da experiência sonora.

No embaralhamento de sentidos visuais e sonoros descontínuos, o olho de quem visita o espaço instalativo em *Retratos in Motion: O Beijo* segue em busca da compreensão do efeito de deslocamento entre uma imagem e outra, entre um som e outro, entre o deslocamento da imagem no som e entre o deslocamento do som na imagem, para que possa apreender o sentido total do trabalho.

Assim o deslocamento do movimento provocado sob a forma de uma instantaneidade contínua em *Retratos in Motion: O Beijo* provoca um dilaceramento de pontos de vista na construção da imagem, causador de uma espécie de deformação, ou anamorfose de movimento.

Essa nova qualidade de anamorfose cronotópica diz respeito a um design de movimento muito particular produzido por Luiz DuVa no contexto da imagem e som em meios digitais. Tal anamorfose é produzida sob a forma de um *movimento dobra*, resultante da inscrição de movimento descontínuo na representação figurativa e sonora.

A qualidade de movimento observada como *movimento dobra* na produção criativa de Luiz Duva, como um espiral de tempo produzido pela suspensão, deformação e pela descontinuidade entre imagem e som, inscreve uma nova forma de experimentação com a imagem digital, revelando-a como sensorialidade e memória.

A espécie de dobra espaço-temporal provocada por esse movimento ordena o espaço na suspensão de tempo. Diz respeito aos resíduos de fragmento e descontinuidade decorrentes da variação de movimentos indeterminados produzidos entre o meio digital e o ambiente da ação artística. Tal variação é interpretada pelo olho como um efeito estético de deformação e, em decorrência, corresponde a uma desorganização, ou entropia, no espaço sensório.

### **Imagem digital como memória**

Mais do que buscar responder no presente estudo questões referentes à imagem digital como memória, é importante observar em que medida o caráter de tradução imagética em meios digitais está presente nos resíduos de fragmentos e descontinuidades produzidos por Luiz Duva em suas experiências de movimento.

De acordo com o antropólogo Marc Augé (2001), a noção de suspensão diz respeito a um dos três elementos do esquecimento, na medida em que os outros dois elementos são: o retorno e o recomeço. Não seria, então, a vivência desse novo estado distendido de tempo produzido pela obra de Luiz Duva uma possibilidade concreta, entre outras, de reconfiguração da noção de memória na contemporaneidade?

Baseado na constatação do quanto a sociedade contemporânea é estimulada pelos fluxos informacionais e pelas redes globais da comunicação, Marc Augé (2001) propõe uma revisão crítica da noção de memória e esquecimento. Em sua análise do regime imaginário da atualidade, Augé interroga-se sobre a noção de *lembrança mnésica* e sobre a relação entre recordação e esquecimento, que fundamentam o conceito de memória. Em sua visão, o esquecimento é tão necessário à sociedade como ao indivíduo, na medida em que é preciso esquecer para saborear o gosto do presente, do instante e da espera.

Não seria esse estado sensório produzido através do *movimento dobra* de Luiz DuVa, uma tradução imagética da chamada *instantaneidade contínua*, desse gosto do presente, do instante e da intensidade de uma espera?

Tal tipo de estado sensório Luiz DuVa vem experimentando desde 2003, por meio das chamadas *células de movimento*, denominação dada por ele mesmo. Foi quando ele apresentou o germe deste processo criativo na exposição “Imagem Não Imagem”, realizada em 2005 na Galeria Vermelho, em São Paulo. Para ele, a orquestração de vários andamentos de imagem e som, ou de várias *células de movimento*, resulta uma composição audiovisual. Tal circunstância conceitual é desenvolvida por meio de uma pesquisa que ele fez em torno de um conjunto de programas computacionais e interfaces. Tal experiência é puro campo de experimentação e testagem. Para esse projeto, DuVa gera tecnologia e ferramentas próprias com o objetivo de criar a noção de um espaço-tempo suspenso, expandindo ainda mais os limites da experiência sensória em sua obra.

O projeto de *live images* de Luiz DuVa *Suspensão* (produzido sob várias versões entre 2006 e 2007) acentua também tal efeito relacionado ao *movimento dobra*. Ele diz respeito à construção de uma performance sob o princípio conceitual da suspensão. Nele, a idéia central é que o corpo em performance, manipulado de forma tecnológica a partir da intervenção de imagem e som produzidos ao vivo (de acordo com a sua duração intensiva e o seu andamento), produza um movimento vibratório na imagem.

Para Marc Augé, o estado de suspensão designa uma forma de esquecimento na medida em que “ambiciona recuperar o presente cortando-o provisoriamente do passado e do futuro e, mais exatamente, esquecendo o futuro quando este se identifica com o regresso do passado” (2001, p. 68). Ou seja, não seria possível associar tal estado de suspensão nas obras de Luiz DuVa como uma tradução concreta da noção de *instantaneidade contínua*, ou a tradução concreta de um movimento que é pensamento? O resultado de tal experiência é a vivência de um tempo distendido, produzido por meio de um movimento transitório e desconstrutor, que repetidas vezes apresentado estabelece uma experiência conflituosa entre o instante de cada uma das imagens e a intensidade de movimento e sonoridade nelas colocada.

Fruto do contexto de leitura aqui apresentado, é possível notar que a experiência de luiz duVa ocorre num momento em que a sua escritura digital mais radicalmente se apresenta como forma de interferência do movimento na imagem, como forma de plasticidade e sensorialidade: é prenhe de pensamento e movimento.

É na busca por novas substâncias da imagem digital como memória que consiste a dimensão do gesto expressivo de luiz duVa, ou o que poderíamos relacionar a uma proposição particular, a uma *imagem duVa*.

A existência artística de luiz duVa não trata assim de interpretar o mundo, trata de experimentar o mundo. É a questão do pensamento como estratégia, ou processo de subjetivação, como afirma Deleuze. Não se trata, portanto, de apresentar o artista luiz duVa como um sujeito, mas sim apresentá-lo em sua dimensão de pensamento-artista.

A *imagem duVa*, em seu caráter limítrofe de *movimento dobra*, é como um gesto diferenciado, impuro, indeterminado, despadronizado e disforme de linguagem, que tem a capacidade de fazer-nos entrar em contato com uma dada qualidade de espaço sensorio, provocando outras instâncias de movimento em nossa percepção.

É nessa dimensão conceitual do movimento na imagem que é possível afirmar que luiz duVa traz à tona novas formas de apreensão sensível da realidade. Em sua capacidade de apreender o mundo como um conjunto de formas, revela alterações de movimento no esquema sensorio-motor da linguagem. Ao mesmo tempo em que a imagem, ela mesma, é expressa e reconduzida a uma nova instância de força, ela torna-se sombra, cintilação, desenho, pintura, fotograma, *frame*, *sampler*, torna-se, ela própria, memória e imagética contemporânea.

### **Referências bibliográficas**

AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*. Tradução de Ernesto Sampaio. Almada: Íman Edições, 2001.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. (trad. Peter Pál Pelbart). São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *La imagen movimiento: estudios sobre cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2005.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *Máquina e Imaginário. O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.

MALDONADO, Tomás. *Memória y conocimiento: sobre los destinos del saber em la perspectiva digital*. Barcelona: Editora Gedisa, 2007.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva-FAPESP, 1998.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.