



O Tempo da Desaparição¹

Ana Renata Baltazar da Penha²

Resumo: O intuito deste ensaio é problematizar a possibilidade de se definir um conceito de *performance*, a partir da leitura do vídeo proveniente de uma campanha da Samsung, *Realistic 3D Projection on a Building*, filmado por um passante que captura essas imagens ao vivo durante o processo de sua realização e o apresenta no *youtube*, à luz da teoria de Bergson a propósito do tempo da duração; refletindo-se sobre se caberia à própria arte, viabilizada pela mídia, em diálogo com diferentes linguagens artísticas e tecnológicas, contar como pode ser uma apresentação performática. Considerando-se também as possibilidades que esta forma de expressão que reconhece o corpo como seu objeto privilegiado tem de ser registrada, sem perder seu potencial transformador.

Palavras-chave:

Performance; arte; duração; registro; tecnologia.

Os objetos podem envelhecer ao sabor do tempo. Uma casa abandonada, ao longo dos anos, apresenta as marcas de seu desgaste, as infiltrações aparecem, as paredes começam a ruir, o mofo se acomoda nas partes mais úmidas, aranhas fazem suas teias, até que todo o edifício venha a baixo, mostrando que nem o que é reconhecido como um bem imóvel continua idêntico a si mesmo para sempre. Não existe estabilidade no comportamento da matéria. Tudo está em processo de devir, transformando-se. Os objetos só são o que são no agora, pois, no momento seguinte, eles já serão distintos do que já foram. A *performance* é a apresentação dessa experiência da fluidez, realizada pelos objetos que estão a nossa volta enquanto nós mesmos em nossa corporeidade, performatizamos, só podendo ser observada, portanto, no tempo do presente (PHELAN, 1998, p.171).

Ao reconhecer o envelhecimento e posterior destruição de uma casa como um processo que nos ensina sobre como funciona o acontecimento de uma *performance*, estamos compreendendo esta linguagem, natural (se estivermos diante de uma casa que pertence ao mundo da realidade, sofrendo, devido à falta de manutenção de sua estrutura, os efeitos do tempo) ou ficcionalizada (se a casa em questão constituir uma poética), como uma forma de dizer o que a *performance* é ao deixar de ser. No entanto, compreender que um trabalho de *poiesis*, com todas as suas inúmeras possibilidades de

¹Trabalho apresentado no DT2-Publicidade e Propaganda, GP Publicidade-Epistemologia e Linguagem, XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Teoria da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro.



interpretação, guarde o significado de um objeto de análise, seria o método mais científico de se realizar um estudo? Mas como definir o conceito de *performance*, para fins de pesquisa sobre arte? A *performance* cederia a classificações conceituais?

Segundo RoseLee Goldberg, a *performance* é um tipo de arte que escapa a toda definição categórica, dado o caráter flexível que a caracteriza:

Por sua própria natureza, a *performance* desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição exata negaria de imediato a própria possibilidade da *performance*, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas ou quaisquer meios como material. (...) De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo ou modo de execução.
(GOLDBERG, p. IX, 2006)

Nesse sentido, Peggy Phelan, em sua escrita ensaística sobre o tema da *performance*, salienta o aspecto temporal como característico dessa forma de arte, justamente devido ao caráter inconcluso que circunscreve tal poética: “A *performance* acontece num tempo que nunca mais será repetido. Ela pode ser novamente apresentada, mas essa repetição marca a *performance* precisamente como diferente” (PHELAN, 1998, p.171), o que nos permite entender, a partir do nome *per-formance*, “antes da forma”, que tudo aquilo que altera sua forma ao longo do tempo é capaz de performatizar, sendo a *performance*, como arte, talvez, a poetização dessa experiência vital, ocorrida em um ritmo específico, que acomete seres e coisas, a ponto de mudar a natureza destes, enquanto estão sendo. O tempo sobre o qual nos conta Phelan não é portanto cronológico ou segmentado por meio de medidas fixas, mas talvez seja, como entendia Bergson ao problematizar a propósito da “duração”, aquele que é semelhante ao ritmo impreciso de uma música que nunca é o mesmo ao longo da extensão de toda a sua linha melódica.

Da mesma maneira que a natureza de uma casa muda ao longo dos anos, Deleuze, leitor de Bergson, entende que um pedaço de açúcar é definido pelo seu modo de durar, que se revela ao longo de seu processo de diluição na água, alterando não apenas seu aspecto quantitativo, mas principalmente o qualitativo, na medida de seu ser, havendo nas materialidades, das quais o açúcar é só um exemplo, uma tendência à duração, que as insere em um fluxo vital, em que a matéria também se realiza enquanto



tempo, que por sua vez, é o que configura sua constituição mutável, já que cada coisa é enquanto está sendo.

Consideremos um pedaço de açúcar: há uma configuração espacial, mas sob esse aspecto nós só apreenderemos tão-somente diferenças de grau entre esse açúcar e qualquer outra coisa. Contudo, há também uma duração, um ritmo de duração, uma maneira de ser no tempo, que se revela pelo menos em parte no processo da dissolução, e que mostra como esse açúcar difere por natureza não só das outras coisas, mas primeiramente e sobretudo de si mesmo. Essa alteração se confunde com a essência ou a substância de uma coisa; é ela que nós apreendemos, quando a pensamos em termos de duração. (DELEUZE, p.22, 1999)

Assim, o tempo em que a performance se realiza, definindo-se como processo transformador das materialidades, é a duração, tempo que Deleuze, em *Bergsonismo*, entende como sendo aquele que remete a coisa ao que ela é em sua singularidade, ou seja, à sua diferença de si mesma que a acomete ao longo do processo de sua vigência como objeto do mundo, de forma que, o que singulariza a coisa não é aquilo que ela tem de diferente em relação ao que lhe é outro, sequer o que a torna diferente daquilo que ela não é, seu não-ser, mas sua própria mudança de natureza ao longo de seu devir.

Segundo Deleuze, o conceito de simulacro, entendido como imagem que, em sua completa dessemelhança à noção platônica de idéia, enquanto origem, tenta se passar por semelhante a esta, é superior à cópia, que, de fato seria semelhante ao original, na medida em que é a partir dessa simulação que emerge a diferença. Isso ocorreria, na medida em que o simulacro não estaria atrelado à essência da ideia em nenhum grau. Assim, o não-ser deste não seria o negativo do ser da ideia, revelando, dessa maneira, que há um não-ser que não depende do ser para existir, isto é, um não-ser que é diferente do ser.

Desta forma, para Deleuze, sob a atualidade empírica que se manifesta na matéria, desdobra-se a presença de uma virtualidade, que só pode ser apreendida pela experiência sensível ao atualizar-se na presença dessa matéria que se revela. Virtualidade que também se expressa enquanto memória ontológica, a partir da qual o passado, ao repetir a si mesmo sucessivas vezes, atrelado a diferentes lembranças que o tornam diferente de si mesmo a cada passagem pelo presente, coexiste com este, ao contrai-lo para o futuro, em um fluxo contínuo e heterogêneo.

Assim como a diluição do açúcar mencionada pelo próprio Bergson e comentada por Deleuze, toda performance é uma experiência marcada pela “desaparecimento do



objeto” (PHELAN, 1998, p. 171), que sempre se torna outro, e, nesse sentido, a tentativa de se recuperar o que foi perdido, por meio da memória também é *performance*, dado que a rememoração não é constituída apenas pela lembrança, mas também pelo esquecimento, e o resultado de tal processo é necessariamente algo diferente daquilo que se pretendia resgatar. Também neste caso o objeto não continua idêntico a si mesmo, mas apresenta-se mais uma vez como singularidade.

De maneira que, diante do processo de envelhecimento da casa abandonada que acima citei, que viesse a culminar com a demolição de sua arquitetura, como aqueles que puderam acompanhar as diferentes fases percorridas pela matéria ao longo do tempo poderiam recontar a história dessa casa? Falariam de um lugar mal-assombrado em que os fantasmas se escondiam? Ou sobre as infiltrações que mantinham o terreno tão úmido que peixes poderiam ser criados ali, como se as ruínas se tornassem um grande aquário?

Ao preencher os vazios do esquecimento com associações heterogêneas promovidas pelas imagens lembradas que remetem sempre a outras imagens, a linguagem torna-se mais performativa, isto é, constitui sentidos marcados pela diferença, que resultam da interação entre o objeto e seu espectador (PHELAN, 1998, p. 172), e, portanto, menos constativa, na medida em que não pretende reproduzir a realidade a que se refere. Phelan, entende que a “performance indica a possibilidade de se revalidar esse vazio” (PHELAN, 1998, p. 173) da linguagem que se admite incapaz de contar tudo sobre o real e talvez exatamente por isso sua potência possa tornar a linguagem mais poética, isto é, mais encantatória e cheia de sabor, na narração de histórias, do que o ato de se relatar a História realizado a partir do suposto distanciamento crítico do cientista.

Então, quantas narrativas historiográficas repletas de afeto poderiam surgir dos relatos dos antigos moradores da casa do exemplo acima referido? Saberíamos de bailes que ali se realizaram? Ou de amores clandestinos que se escondiam por detrás de suas paredes? Cada habitante de tal espaço teria uma experiência diferente, a respeito do mesmo lugar, cada um interpretaria o que se passou com a matéria de maneira subjetiva.

Quanto a mim, ao ver pelo *youtube*, o trabalho de título *Realistic 3D Projection on a Building*, de uma campanha da Samsung de 2010, filmada por um passante que o assiste que, como eu, também deve ter se comovido com essas imagens em que se apresenta, em poucos minutos, o processo de envelhecimento de uma casa que pode



demorar décadas para acontecer com a matéria, reconheço uma narrativa sobre a experiência da *performance*. Nesse sentido, associo o que vejo à filosofia de Bergson e a sua noção de duração, este tempo impregnado de memórias, que acontece na interação entre a matéria, que está em constante mudança, e os sentidos que esta desperta no corpo do espectador, que também é matéria, da mesma forma que o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, que, no momento em que está experienciando o sabor de uma madeleine acompanhada de uma xícara de chá, é capaz de expressar, a partir desse gosto que seu corpo sente no presente, impressões a respeito da cidade de Combray, onde morou em sua infância, não sendo estas imagens exatamente iguais as que o recordador teve enquanto vivia da primeira vez o que relata, mas outras, que decorrem do seu olhar atual sobre o passado: “a performance não admite repetição do mesmo” (PHELAN, 1998, p. 171), ela sempre é composta pela mudança.

Proust, ao definir, em debate com Bergson, a noção de memória involuntária, considera que o conteúdo desta não está registrado entre as informações que guardamos em nível consciente (a memória voluntária) sobre o passado, mas sim em uma camada de nosso aparelho perceptivo que só pode ter sua substância revelada por meio de um objeto de valor subjetivo, que no caso dele era a madeleine, capaz de fazer emergir à consciência os relatos carregados de emoção que constituem o que ele denomina de a *experiência* de uma vida, enquanto duração.

No entanto, para Proust, entrar-se em contato com tal objeto que possibilita o acesso à memória involuntária não depende de uma escolha deliberada, mas simplesmente da imprevisibilidade. Observemos o ponto de vista do autor a partir da seguinte citação sobre o passado que se situa “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos” (BENJAMIN, p.106, 1994)

Benjamin faz uma crítica ao posicionamento proustiano acima demonstrado, ao considerar que não depende da fatalidade encontrar o objeto que, para nós, resguarda o elo entre a tradição e o futuro, mas sim da possibilidade de resgate das condições de acesso à memória coletiva integrada à vida psíquica particular, é preciso, portanto que sejamos de alguma maneira específica provocados para entrarmos em contato com a duração dos objetos do mundo, conforme percebemos a partir de suas palavras:



Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência (Proust In: BENJAMIN, p.106, 1994).

Aliás, nesta imagem em movimento sobre a matéria em seu devir, quando a parede da fachada desaba, borboletas projetadas em 3D parecem sair dos escombros ficcionalizados, como se elas tivessem permanecido no interior desse espaço até que o próprio espaço, depois de apodrecer, estivesse pronto para libertar esses insetos coloridos que já foram lagartas, mostrando que a mudança não ocorre somente na vida que se modifica no casulo, mas no próprio casulo, que também precisa se transformar para acolhê-la. O que me faz lembrar de um trecho do livro de Bergson, *O pensamento e o Movente*, em que o autor, ao criticar a descrição metafísica dos conceitos, que se baseia em ideias gerais e estáticas, escreve que tal tentativa de se fixar o que muda em uma construção artificial hipotética:

Seria o mesmo que dissertar sobre o invólucro donde sairá a borboleta, e pretender que a borboleta voando, transformando-se, vivendo, tenha sua razão de ser e sua perfeição na imutabilidade daquela película. Afastemos, ao contrário, o invólucro. Libertemos a crisálida. Restituamos ao movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo sua duração. (BERGSON, 1979, p.105)

No entanto, apesar da semelhança com o texto original de Bergson no que diz respeito às imagens das borboletas voando, a partir da qual o autor compara o casulo aos conceitos metafísicos, na medida em que ambos seriam estáticos, secos, vazios; pode-se pensar que, em *Realistic 3D Projection on a Building*, confronta-se o próprio ponto de vista bergsoniano sobre os casulos, que também são matéria. Nesta obra contemporânea, o próprio casulo necessita de mudanças, sequer ele pode ser inerte, pois também participa do processo de duração. Como eu já havia mencionado, retomando as palavras de Phelan, agora, para este novo e outro contexto a propósito do mesmo assunto: “a performance não admite repetição do mesmo” (PHELAN, p. 1998, p.171).

No entanto, como já vimos, a natureza desse presente que não cessa de apresentar o novo durante a exibição de uma performance, segundo Deleuze, a propósito da “duração” bergsoniana, refere-se a uma temporalidade em que:



O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. É nesse sentido que há um passado puro, uma espécie de “passado geral”: o passado não segue o presente, mas, ao contrário, é suposto por este como a condição pura sem a qual este não passaria. (DELEUZE, 2004, p.46)

O tempo real que se manifesta durante a experiência da *performance* não é o tempo vislumbrado pela Matemática da época de Bergson, pois de acordo com esta, “a essência [do tempo] consist[e] em passar, nenhuma das suas partes pode permanecer ainda, quando outra se apresenta. A sobreposição das partes em vista da medida é, pois, impossível, inimaginável, inconcebível”. (BERGSON, 2004, p. 101). Ao passo que, na *performance*, existe uma simultaneidade de tempos e de linguagens, que tem como ponto de interseção a presença do corpo, que não para de se desaparecer.

O tempo da *performance* permite a interação entre o espectador e a matéria, como na duração bergsoniana. Durante tal acontecimento, o espectador interpreta as experiências que se passam no presente a partir do passado, que se reconhece no agora, a percepção que se realiza neste processo é carregada de memória, de forma que não se assimila de forma pura a imagem, que é, na verdade, uma mistura de presente e passado. Quanto ao futuro, que também se agrega a esta heterogeneidade temporal, seria a ação livre que resulta dessa temporalidade, mas ele não pode ser previsto de antemão pelo conhecimento do passado e do presente, na medida em que é propriamente uma abertura para algo indeterminado:

Tentemos, com efeito, representar-nos hoje a ação que realizaremos amanhã, sabendo, mesmo, tudo o que temos a fazer. Nossa imaginação evoca talvez o movimento a executar; mas acerca do que pensaremos e sentiremos ao executá-lo nada podemos saber hoje, porque nosso estado de espírito conterà, amanhã, tudo o que tivermos vivido até lá, e mais o que será acrescentado por aquele momento em particular. Para preencher antecipadamente este estado com o conteúdo que ele deve ter, nos seria preciso exatamente o tempo que separa hoje de amanhã. (BERGSON, 1979, p.106)

No entanto, a experiência da duração, ao contrário do que possa parecer, dada a possibilidade de ser lembrada enquanto *performance*, não é um processo que necessita de uma consciência psicológica que lembre e esqueça dos elementos que são externos para ser realizado. Para Bergson, é possível reconhecer que há duração também nas coisas: “Se há qualidade nas coisas, não menos que na consciência, se há um movimento de qualidades fora de mim, é preciso que as coisas durem à sua maneira. É



preciso que a duração psicológica seja tão-somente um caso bem determinado, uma abertura a uma duração ontológica.”(DELEUZE, 2004, p. 37)

Segundo Bergson, em *O Pensamento e o Movente*, o melhor método para se descrever o objeto sob o tempo da duração é o intuitivo, que seria para ele uma forma superior de empirismo na medida em que permite seguir o objeto em seu movimento contínuo, heterogêneo, indivisível, sendo tal processo aquele que usamos quando esperamos que as transformações da natureza, como a chegada do sol após a noite, o crescimento do corpo da criança que se torna adulta, a chegada da chuva depois do escurecer do céu aconteçam.

Na época em que Bergson escreve sua teoria, o modelo das ciências exatas, positivista e cientificista, era o que devia ser observado e seguido pelas ciências humanas na tentativa de serem validadas e credibilizadas. Procedimento este que era visto criticamente pelo filósofo, pois, para ele, a intuição era o único método capaz de dar precisão aos conceitos que definem as coisas, ao permitir que estes expliquem somente do que se trata a coisa, como objeto singular a ser definido por um estudo que a siga em seu movimento contínuo.

Ao passo em que a inteligência científica pretende questionar a problemática da duração, tentando estabelecer medidas fixas, entre intervalos iguais, em uma linha projetada no espaço, no intuito de calcular melhor esse processo, separando-o da continuidade do movimento que o caracteriza, tornando-o assim imóvel.

Bergson, para mostrar que o tempo não pode descrito em termos do espaço, utiliza o paradoxo de Zenão de Eléia, que relata que durante o voo de uma flecha, que passa ao longo de uma trajetória, só poderíamos mensurar matematicamente tal linha, se o corpo estivesse em repouso em cada ponto por onde passasse. No entanto, a trajetória da flecha forma um movimento contínuo e indivisível e, portanto, se ela parasse ao longo dos pontos intercalares não se trataria mas de um único, mas de dois ou mais movimentos.

O método intuitivo de observação, ao permitir que se siga os objetos em seu fluxo de mutabilidade de natureza, em oposição à metafísica platônica, considera, portanto, que não há uma essência permanente das coisas a ser revelada como verdade imutável pela ciência.

De forma que, tal método permite-nos pensar que, entre ciência e arte, não há mais acuidade no ponto de vista daquela do que no desta. Bergson, ao contrário de



Platão, parece, portanto, não expulsar o poeta (o que produz *poiesis*) do centro das discussões sobre as coisas. Podemos assim pensar a duração, este conceito bergsoniano, em termos de arte, pois esta temporalidade pode ser entendida de forma não racional, principalmente quando se compreende que também a produção artística é o resultado de um jogo entre memória e esquecimento: a duração, afinal, como já reconheciam os gregos, Minemosyne é a deusa da memória e a musa dos poetas, soprando-lhes aos ouvidos a canção que os faz criar a arte.

Observemos também que, em *Realistic 3D Projection on a Building*, durante o tempo do acontecimento, observamos as mudanças que ocorrem na casa. Não estamos, no entanto, interessados no que a casa vai se tornar quando se chegar ao final da apresentação, para nós que assistimos à imagem em movimento, mais importante que o produto que resulta dessa transformação é o próprio processo de mudança que de certa forma nos conta sobre a experiência da *performance*.

Esta forma de expressão artística, cuja história é narrada no corpus em questão, problematiza o próprio conceito de representação na História da Arte, tanto no que se refere à questão platônica de que a arte seria mera cópia do mundo da realidade, quanto o que diz respeito à possibilidade de registro da obra para sua posterior comercialização. Se a *performance* é processo, o entendimento da *mimesis* como cópia seria uma aberração, cópia de que, se estamos diante da presença de uma ausência? Talvez, cópia da pulsão vital que flui em formas diferentes de *performances*. Mas não exatamente cópia, pois, como copiar o que experimenta pelos sentidos do corpo?

De acordo com Peggy Phelan, quanto a questão do registro da cópia da obra performática, pela própria natureza da *performance*, não seria passível de se realizar. Nesse sentido, a *performance* seria um tipo de arte que escaparia às pressões comerciais do sistema capitalista, ao colocar-se em posição de desvio, portanto, da dinâmica que transforma a arte em mercadoria problematizada por Walter Benjamin no início do século XX.

Segundo Phelan:

A *performance* não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações, no exato momento em que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da *performance*. É na medida em que a *performance* tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. (PHELAN, 1998, p.171)



No entanto, para RoseLee Goldberg, que, embora não mencione a questão do registro, comenta sobre a possibilidade de repetição:

A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com um ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses. (GOLDBERG, p. VIII, 2006)

Bem como, Deleuze, no livro *A Imagem-Tempo*, ao comentar uma cena do filme do neo-realismo italiano, “Umberto D.”, de De Sica, reconhece, nesse registro filmico, a estetização do próprio tempo da duração, que, ao ser modulado como experiência, realiza-se como memória pensante, principalmente a partir da ruptura desencadeada em função de uma ausência de movimento, na continuação de uma sequência construída a partir de esquemas motores simples, que descrevem uma situação cotidiana, em que uma empregada limpa a cozinha, mostrando-se cansada durante seu trabalho, quando seu olhar põe em evidência sua barriga de grávida, revelando assim “toda a miséria do mundo”. De forma que, para o autor, há maneiras poéticas de descrever a duração. Assim como, *Realistic 3D Projection on a Building*, enquanto registro, nos conta sobre a *performance* por meio de uma outra linguagem que não é a da experiência ao vivo.

O tempo que dura, correspondendo a uma espera, é aquele durante o qual a vida flui, e o espectador percebe os objetos, ao relacioná-los a sua memória e ao situá-los perante seu corpo, que modifica e é modificado por aquele em tal acontecimento. Os sentidos do corpo seriam então o meio que nos permitiria apreender o objeto. O corpo, o objeto privilegiado da performance em função de seus sentidos, pode ser sensibilizado, alterado, excitado. Segundo Deleuze, “a duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada” (DELEUZE, 2004, p. 27) de forma que esta “condição de experiência temporal prescinde também do espaço para que possa acontecer, e por que não do espaço que se reconstrói a partir da máquina?

A própria literatura nos ensina que quando lemos um livro na infância e tornamos a lê-lo na maturidade, fazemos associações diferentes das que fizemos quando encontramos com as mesmas palavras pela segunda vez, não havendo portanto repetição da experiência anterior, mas outra forma de vivência, dado que somos diferentes. Além de que, cada leitor interage com o livro de maneira particular, ainda que se trate do mesmo livro lido por vários. O que se registra, portanto, são signos que serão



decodificados de maneiras individuais, das quais irá emergir o diferente a partir da individualidade dos leitores constituídos por experiências diferentes.

Em *Realistic 3D Projection on a Building*, utiliza-se tecnologias contemporâneas na produção das imagens poéticas para se contar sobre a performance de uma casa. O cotidiano dessa forma, como passagem do tempo que transforma as coisas, é redimensionado pela tecnologia, modificando nossa sensibilidade para perceber algo que se tornou tão comum que já é incapaz de ser percebido pelos passantes. Assim, efeitos especiais em 3D permitem que se aumente a dimensão da profundidade do prédio, enquanto as paredes deste parecem rachar e cair. Em determinada etapa da apresentação, o que sai do meio das ruínas da casa é uma TV de plasma em 3D, em cuja tela projetam-se as imagens do prédio antes do início do seu processo de envelhecimento, como se este suporte televisivo, que também serve para emitir registros de imagens, em meio as outras linguagens que afetam o corpo durante tal *poiesis*, assumisse o caráter de efemeridade do contexto em jogo, mostrando que mesmo o que se define como arquivo documental é passível de mudanças na ambiência fluida dessa arte, que ressignifica a própria técnica, muitas vezes, inventadas para servir a propósitos comerciais, a seu favor.

Arlindo Machado, em *Arte e Midia*, adverte para o fato de que, em todas as épocas, “a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo” (MACHADO, 2008, p. 9), de forma que Bach utilizou o cravo para fazer suas composições, Stockhausen, os sintetizadores eletrônicos e Degas, a fotografia, sendo todos esses suportes novidades técnicas quando foram manipulados por esses criadores. Não constituindo, portanto, uma inovação que o artista de nossa época lance mão de elementos digitais para realizar sua *poiesis*.

A proposta de Machado é a de que, quando o artista faz uso do aparato tecnológico para criar sua arte, há um desvio do que antes era um instrumento “concebid[o] dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala” (MACHADO, 2008, p.10) , para o caminho de uma produção voltada para a *reinvenção dos meios* e conseqüentemente, renova-se a arte a partir da alteração dos dispositivos oferecidos pela mediação comercial, levando a máquina a um sentido oposto ao de seu funcionamento nesse aparato.



Para delinear a intervenção do artista nas máquinas usadas no trabalho deste, o autor apresenta o exemplo da compactação da imagem de vídeo, em que a redundância das imagens dentro de um quadro, as quais são repetidas nos quadros posteriores, é eliminada, de forma a favorecer o armazenamento e a recuperação de dados. No entanto, tal aparato mecânico não é capaz de servir de suporte material para os “Action Painting (pintura feita com a ação performática do artista(...))” (MACHADO, 2008, p.12) , nem aos filmes de “Stan Brakhage pintados à mão diretamente na película cinematográfica: [com o que] o gravador de DVD simplesmente entra em pane”. (MACHADO, 2008, p.13)

Também no caso da arte de *performance*, a tecnologia pode ser usada para revigorar os sentidos, servindo-nos como extensão desses sentidos, em um processo que está no devir do tempo.

Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas. Vol III. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense, São Paulo, 1994

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. Ed Martins Fontes, São Paulo, 1999

_____. *O Pensamento e o Movente*. Seleção de Textos de Franklin Leopoldo e Silva. Os Pensadores. Ed Abril Cultural, São Paulo, 1979

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 2005

_____. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Ed 34, São Paulo, 2004

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo, Martins Fontes, São Paulo, 2006

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003

PHELAN, Peggy. “A Ontologia da Performance: representação sem produção”. *REVISTA DE COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS*, v. 24, Ed. Cosmos, Lisboa, 1998

SAHM, Estela. *Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo*. Iluminuras, São Paulo, 2011

SALTER, Chris. *Entangled: Technology and the transformation of Performance*. MIT Press, 2010

Samsung 3D projection mapping. In: <http://www.youtube.com/watch?v=GN3kuVuyxEw>. Último acesso: 15/07/2011.

