

## **A encenação do vago: notas para uma estética da videoarte<sup>1</sup>**

Osmar Gonçalves dos Reis Filho <sup>2</sup>

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais

### **Resumo**

Desde suas primeiras experiências, a videoarte sempre esteve marcada por figuras normalmente avessas à comunicação, como o ruído, a distorção, a metamorfose. Enquanto o cinema se afirmou historicamente por um certo pudor, por um respeito quase que sagrado em relação à imagem e à narrativa, o vídeo se constituiu, ao longo dos anos, por uma atitude irreverente, por uma fúria desconstrutiva, uma ousadia em decompor e rasurar. De fato, na tela pequena do vídeo, o que se nos apresenta, na grande maioria das vezes, não são histórias ou narrativas, nem tampouco imagens consistentes, sistemáticas, mas abstração, alegoria, uma encenação do vago, enfim, a indeterminação elevada à categoria estética. O objetivo deste artigo consiste, então, em compreender esta estética, em forjar uma crítica que leve em consideração suas questões mais pungentes, seus aspectos controversos.

### **Palavras-chave**

Videoarte; Estética; Antinarratividade

### **Introdução**

Em meio às incertezas que a sociedade contemporânea nos coloca, existe algo de sólido, algo sobre o qual não pairam dúvidas: nunca se produziu tanto no terreno da cultura como agora. Todos os dias, a sociedade das mídias nos impõe uma avalanche de imagens, vídeos, hologramas, textos. O mundo tornou-se, como predizia Peirce, uma perfusão de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XXX Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação Social pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, mestre em Comunicação e Linguagens pela UFMG, professor de semiótica, teoria da imagem e fotografia, tendo lecionado vários anos na Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte, no Centro Universitário UNA e nas Faculdades Unidas do Norte de Minas.

signos. E, diferentemente de épocas anteriores, onde prevalecia um código semiótico específico, vivemos, hoje, o tempo da convergência das mídias, da diversidade esfuziante das linguagens, dos suportes e das propostas estéticas.

A prática cultural contemporânea é, sem dúvida, um fenômeno instável, múltiplo. Na sua efervescência, ela se apresenta como um fractal, como uma paisagem caótica que parece recusar qualquer busca por generalização. Sob um olhar mais atento, no entanto, alguns traços comuns começam a emergir, elementos que nos permitem apontar alguma coerência no caos. Nas suas mais variadas formas, os signos contemporâneos apresentam-se permeados pelo ruído, pelas formas mais “elípticas” e “abertas”. Seja nas artes plásticas ou na literatura, a prática cultural contemporânea está atravessada pelo indeterminado.

Nas artes plásticas, por exemplo, essa busca pelo vago começa a ser operada por Cézanne e alcança sua maturidade com o nascimento do Cubismo. O retrato cubista, com suas perspectivas múltiplas, procurava nos oferecer a experiência da multiplicidade visual, da pluralidade de enfoques – um tipo de percepção diversa daquela proposta pelo quadro renascentista. Em sua rigidez e coerência espacial, a perspectiva renascentista estabelecia um ponto de vista único, central, um ponto a partir do qual toda percepção seria necessariamente estruturada. Não há como “ler” um quadro renascentista a não ser a partir dessa hierarquia visual imposta de uma vez por todas pela perspectiva.

Se o quadro modernista rompeu definitivamente com a linearidade da visão, propondo uma obra “aberta” e imprevisível, a literatura de nosso tempo, da mesma forma, deixou de ser linear, para adotar uma estrutura labiríntica. Em obras como *Ulisses*, *Os Cantos* ou *O Jogo da Amarelinha*, vários caminhos são possíveis ao mesmo tempo. A simultaneidade de ações dentro do fluxo narrativo, a possibilidade de se embaralhar os capítulos colhendo, a cada instante, uma história diferente, remete o leitor contemporâneo à experiência da contradição e da multiplicidade conceitual. No lugar de uma mensagem definitiva, de um sentido primordial, transmitido ao longo de várias gerações, a literatura moderna nos oferece um campo de possibilidades, uma estrutura múltipla e inacabada. Obras como as de Stendhal, Proust, Kafka, Joyce e tantos outros, malgrado circulem hoje em forma definitiva, jamais foram consideradas “acabadas” por seus autores. Como dizia

Borges, sem dúvida um dos ícones da literatura moderna, “o conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço”<sup>3</sup>.

“Texto” escorregadio, entretanto, “aberto” e imprevisível é aquele composto pela narrativa videográfica. Formada a partir de uma linguagem híbrida, descontínua e mutante, a narrativa videográfica é tida, em certos meios intelectuais, como a forma expressiva prototípica da cultura atual. De fato, já não temos no vídeo nem sequer uma história da qual falar seja ela labiríntica ou não. O que ele nos oferece, na grande maioria das vezes, são trechos esparsos de uma totalidade impossível de recompor – o mundo como efervescência descontínua de imagens. Toda ação é dada em fragmentos, não há uma continuidade a ser buscada. O resultado é que o vídeo nos apresenta, em uma palavra, a própria encenação do vago, a indeterminação como categoria representativa.

Se a estrutura labiríntica da literatura moderna e a multiplicidade visual dos quadros cubistas já prefiguravam um certo “esfacelamento” do sentido, uma busca por extensão e polifonia, a narrativa descontínua da vídeoarte levou ao ápice esse processo. Na tela do vídeo, o sentido nos escapa e parece beirar mesmo o absurdo, o *nonsense* cabal. Talvez, fosse pertinente falar, a propósito das poéticas videográficas, em uma *estética do vago*, em uma linguagem constituída mais de ruídos do que de sinais<sup>4</sup>. Pelo menos, é essa a impressão que fica quando vemos, umas após as outras, as grandes obras dessa pequena forma expressiva, cuja história já completa meio século. O que me interessa aqui, no entanto, não é propor um novo conceito. Meu objetivo é entender essa estética, a um só tempo, rica e inquietante; forjar uma crítica que leve em consideração suas questões mais pungentes, seus aspectos controversos.

### **Ruído, Distorção, Multiplicidade**

Como diz Jean Paul Fargier, em geral, a realidade não comparece no vídeo, ela não vem ao nosso encontro como costuma vir, por exemplo, na sala de cinema<sup>5</sup>. Isto porque sua escrita se encontra marcada, em primeiro lugar, pela distorção, pela interferência. Na

---

<sup>3</sup> Citado por MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 2001, p.190.

<sup>4</sup> Este insight foi levantado, pela primeira vez, por Jean-Paul Fargier, no belíssimo *Poeira Nos Olhos*. In: *Imagem-Máquina: a Era das Tecnologias do Virtual*. André Parente (org.) São Paulo: Editora 34 Ltda, 2001.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 231.

tela pequena do vídeo, as imagens dificilmente comparecem intactas, inertes, da forma como foram captadas. Antes que povoem o ecrã, é provável que tenham sofrido alguma sorte de manipulação, algum tipo de interferência, pois, no coração da forma vídeo, habita uma preocupação desconstrutiva com a imagem, uma atitude iconoclasta, destruidora. Enquanto o cinema se afirma historicamente por um certo pudor, por um respeito quase que sagrado em relação à imagem, o vídeo se constitui por uma atitude irreverente, por uma liberdade lúdica, uma ousadia em intervir e rasurar. De fato, a escrita do vídeo retoma algo da fúria desconstrutiva das vanguardas, mas vai além dessas práticas na medida em que faz da distorção a quintessência mesma de sua gramática. *Television Decollage*, de Wolf Vostell e *Magnet TV*, de Nam June Paik, por exemplo, duas obras fundadoras da vídeoarte, não são nada além de distorções do fluxo televisivo. Através de geradores de frequência, de processadores eletrônicos, essas obras desvirtuam a informação televisual, transformando a tv num suporte para imagens abstratas, experimentais, imagens que só comparecem no tubo iconoscópico para dançar.

Uma dança singela, sem dúvida, e que se processa num espaço muito distinto daquele apresentado pelo cinema. Ao quadro unitário e homogêneo deste, o vídeo contrapõe sua multiplicidade e fragmentação. De fato, no mais das vezes, o painel videográfico se apresenta ao espectador como um grande mosaico, como uma superfície híbrida, que substitui a visão única e sistemática da fotografia, dos modelos de representação baseados no Renascimento, por um olhar múltiplo e caleidoscópico. Ao invés de contemplar um único objeto a cada vez, o vídeo costuma encavalar as imagens, sobrepondo-as umas sobre as outras através do uso do *chroma key* ou dispondo-as lado a lado, através da abertura de “janelas”. Dessa maneira, os diversos fragmentos vão se acumulando infinitamente dentro da tela, e, quando menos se espera, estamos diante de uma imensa colagem eletrônica, de um arranjo heterogêneo e complexo. Em termos de percepção, a impressão que persiste, nesse contexto, é de excesso, de dispersão, pois as imagens já não se entregam em sua inteireza, lentamente, como faziam na grande sala escura, elas jorram como abelhas ou vespas em vôo. São estilhaços, fagulhas que salpicam o tubo catódico todas ao mesmo tempo, num movimento incessante e acelerado.

Outro elemento distintivo da escrita eletrônica é sua capacidade e disposição para entrelaçar signos de naturezas diversas. Devido à sua maleabilidade – em essência a

imagem eletrônica consiste apenas em corrente elétrica modulada – ela consegue mesclar e associar, de forma mais livre e inventiva do que as mídias de natureza mecânica, signos distintos como textos, vozes, sons, ruídos e imagens. Obviamente, não se trata apenas de capacidade, a videografia, normalmente, opta pelo imbricamento, pelo hibridismo; ela se sente atraída por isso, flerta com as técnicas da colagem, do mosaico e com as inúmeras possibilidades de associação. Trata-se, em uma palavra, de uma escrita múltipla, de tentar pôr em contato o maior número possível de informações dentro de um único e mesmo espaço. São textos que correm paralelamente às imagens, falas diversas que se entrecrocam e se contradizem, mapas, figuras, sons e ruídos de toda ordem que compõem, juntamente com as imagens, um tecido de rara complexidade. O resultado é confuso e chega a aturdir aqueles espectadores menos familiarizados com os modos intempestivos do imaginário eletrônico.

No que se refere ao tempo, o vídeo também estabelece relações bastante complexas. Ao invés de simular seu movimento, de desenhar sua duração, à maneira do cinema, ele prefere desconstruí-lo, corroê-lo, pregar armadilhas em seu interior. São acelerações repentinas, imagens congeladas, sincopadas, câmeras lentas; tudo para que possamos fugir aos 24 quadros/segundo, a essa velocidade idealizada e idealizante que nos logrou a sétima arte. De fato, na tela eletrônica, a temporalidade se volta outra, mais elástica, maleável. Talvez para que a própria percepção também possa se voltar outra, se estranhar, se rever. Talvez seja essa a arquitetura secreta do vídeo, a alquimia íntima de sua escrita, seu objetivo último. Desde as primeiras experiências, ele aposta num lugar que é o do puro sensível.

De fato, ao vídeo, nunca interessou os grandes acontecimentos, as grandes personagens, a marca ou fulgor do real, foram sempre imagens anônimas, banais, imagens sem peso ou profundidade que ele colocou em jogo. Na tela pequena, a beleza parece se refugiar na superfície, na plasticidade, na dança das cores. Se a imagem-cinema sempre se afirmou pelo papel que nela desempenha a profundidade de campo, o vídeo se constitui enquanto imagem e enquanto estética pelo lugar privilegiado que nele ocupa a superfície. Antes de tudo, o vídeo é esse elogio a uma superfície que durante décadas de poéticas audiovisuais permaneceu desconhecida e obscura. No tubo iconoscópico, ela tem

oportunidade de retornar cintilante e luminosa como a chuva de elétrons da qual é constituída.

Na videografia, portanto, é a própria materialidade que importa, a imagem não mais como película invisível, como vidro ou janela para o mundo, mas como realidade em si mesma, como um mundo próprio dotado de matéria, corpo, textura própria. Se tomarmos uma a uma as grandes obras da videoarte, dos precursores teleclastas aos mais recentes trabalhos contemporâneos, veremos que muito pouco há para se “ver” ou para ser “lido”, no sentido indicial do termo. Na grande maioria das vezes, o que o vídeo nos apresenta são estímulos visuais puros, são formas, massas, texturas em movimento. Ainda que existam figuras para serem reconhecidas, é o chamado campo não-hermenêutico da comunicação que ocupa o primeiro plano no vídeo – um espaço onde pouco importa os sentidos ou os significados. O grande convidado, neste domínio, é o corpo, o sensível, o sentir. Ora, não há nada mais escorregadio e indecifrável do que as sensações. Elas apenas são ou estão, não dizem nada, não afirmam nada, apenas produzem presença.

### **Uma arte não-narrativa**

De modo geral, é isto o que faz o vídeo. Ao contrário do cinema, de não está interessado em encenar uma história, em apresentar uma narrativa, seja ela linear, fragmentada ou labiríntica. Na tela pequena, na grande maioria das vezes, não se diz ou se conta nada, apenas se mostra algo. Algo se apresenta em sua materialidade, em sua substância e superfície. Esse tipo de proposta estética está ligado de um lado a um processo secular de definhamento da narrativa, de declínio da arte de narrar. Esse processo foi descrito com acuidade por Walter Benjamin em seu belíssimo ensaio *O Narrador*<sup>6</sup>. A arte de narrar estaria entrando em declínio porque se sustentava na tradição, numa memória e palavra comuns, enfim, numa experiência coletiva.

Ora, na modernidade, tais condições desaparecem. A tradição pressupõe para sua existência uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu. A virulência das transformações no capitalismo

---

<sup>6</sup> In: Obras Escolhidas vol. I – Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

avanzado faz com que as condições de vida mudem vertiginosamente de uma geração à outra. Desta maneira, forma-se um hiato entre as gerações. Aquilo que foi vivido por pais e avós e que é retomado pela narrativa, já não diz respeito às demandas vividas por filhos e netos. Nem mesmo os códigos discursivos são os mesmos, uma vez que as linguagens e os sistemas semióticos proliferam ininterruptamente. No capitalismo tardio, nem a paisagem se preserva. Falando de sua própria experiência, Benjamin diz que “uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado a cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens”.<sup>7</sup>

Associado a essas transformações ou operando no seu interior está uma outra temporalidade. As formas pré-capitalistas de trabalho, principalmente, aquelas ligadas ao artesanato, eram caracterizadas por um tempo lento e totalizante. Tempo este que permitia a sedimentação das experiências na comunidade, tornando possível o surgimento de uma memória e de um discurso comum. Fosse no campo ou na cidade, o tempo distendido favorecia a assimilação profunda das histórias. E, de tanto ouvi-las, os ouvintes adquiriam espontaneamente o dom de narrá-las.

No capitalismo moderno, o tempo rápido e entrecortado do trabalho não possibilita mais essa sedimentação. Ora, o que é a tradição senão essa memória compartilhada? Fonte inesgotável das narrativas orais é a memória coletiva que permite a existência, a renovação e a transmissão das histórias. Com seu declínio, as histórias não passam mais, os sentidos primordiais se perdem e o processo de esfacelamento e fragmentação social segue seu curso triunfante.

Diante desse novo tipo de experiência, surgem novas formas de comunicação que passam a ter mais respaldo na dinâmica social. Entre elas, o romance clássico que põe em cena um herói desorientado (ratlos), desaconselhado, numa busca constante pelo sentido da vida. Sentido este que já não é dado na dinâmica da vida social, por demais atravessada por processos seculares de fragmentação e aceleração da temporalidade.<sup>8</sup> Esse tipo de romance tem, em oposição à narrativa, um caráter fechado. Ele precisa botar um fim na história, dar um ponto final a essa trajetória, para que o leitor, ele também desorientado, possa dar

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: Obras Escolhidas (vol.1). Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.115.

<sup>8</sup> A este respeito, cf. Gyorgy Lukacs. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

sentido a sua própria existência. Ao lado dessa forma clássica do romance, surge como resposta oposta e complementar, a literatura moderna. Marcada pelo inacabamento, pela descontinuidade e pela fragmentação, essa literatura busca esgarçar ainda mais a narrativa, dispersando e esfacelando o sentido até o limite do incompreensível. O exemplo clássico, neste contexto, é a poesia surrealista, mas podemos citar também Kafka, Joyce, Proust, entre outros.

Pois bem. Concebida por Frederic Jameson como surrealismo sem inconsciente<sup>9</sup>, a videoarte se filia de forma clara e inequívoca a essa última tendência. Desde suas primeiras experiências, ela abdicou de contar uma história e, em nenhuma de suas vertentes, quis se apresentar como arte narrativa. Ao contrário do cinema, ao vídeo sempre interessou corromper as histórias, fundi-las, imbrica-las. Ao vídeo, interessou, particularmente, distorcer a imagem; suja-la, decompô-la, faze-la estremecer, desintegrar, para então renascer em outro formato. Desde as interferências inaugurais de Nam June Paik, a estética do vídeo foi sempre uma estética do ruído, da vagueza e da metamorfose. Enquanto o cinema convoca a visão e os sentidos, o vídeo convoca o corpo e faz sentir. Não há histórias, não há conselhos, nada é dito; há apenas presença, algo que se mostra e que nos chama à experiência.

### **Negatividade e comunicabilidade plena**

A videografia constitui-se como uma arte difícil, radical, uma estética cuja grandeza só pode ser avaliada se abandonarmos uma definição exclusiva de arte como ideal de beleza e reconciliação. A escrita do vídeo não está orientada para uma lógica do conforto, ela não busca ajudar ou consolar os homens através da edificação de uma beleza ilusória. Contra uma estética da harmonia e do belo, ela opta pelo choque, pela provocação, pela denúncia. Com essa postura, a videoarte se inscreve numa tradição estética que encontra sua formulação mais acabada nas vanguardas modernistas dos anos 20. Naquele período, uma série de transformações histórico-sociais que estavam em andamento há pelo menos um século, atingiram sua consolidação, seu arranjo final. O processo de urbanização, de industrialização, o crescente desenvolvimento técnico visível não só na expansão dos

---

<sup>9</sup> Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.



meios de transporte como na sedimentação da imprensa, mudaram radicalmente a face do mundo, instituindo as bases da experiência moderna.

Dentro da tradição filosófica, talvez seja Walter Benjamin o pensador que tenha dedicado maior espaço em seus trabalhos para compreender essas transformações. No ensaio sobre Baudelaire e no livro inacabado das *Passagens*, ele empreende o que poderíamos chamar de “arqueologia da modernidade”, em outras palavras, uma busca sem tréguas por suas origens, seus procedimentos e mecanismos, suas conseqüências. Para o filósofo alemão, a modernidade se institui como um processo de fragmentação e de secularização crescente, dois movimentos que, segundo seu ponto de vista, levam a um declínio inevitável da experiência coletiva (*Erfarhung*). Segundo Benjamin, o que marca de forma mais definitiva a modernidade é uma certa perda de referências coletivas, a ausência de memória e palavra comuns, a perda, enfim, da tradição. Benjamin não foi o único filósofo a atentar para esse processo, na verdade, sua visão, aqui, segue de muito perto as considerações de Nietzsche e de Lukács sobre a modernidade. Ambos os pensadores também falam de um declínio de valores compartilhados, de crise da cultura, de esfacelamento do sentido.

Guardadas as devidas diferenças de cada pensamento, todos os três estão tentando compreender as mutações que ocorrem nos quadros da experiência e da cultura, quando passamos de sociedades homogêneas, orgânicas, fechadas, para sociedades heterogêneas, fragmentadas, multiculturais. Sociedades em que tradições dispersas e antagônicas convivem lado a lado e em que as dissonâncias são sentidas por toda parte. Não há mais prática comum, valores únicos, não há sentidos plenos, inteiros, antes preservados e transmitidos ao longo de gerações! Vivemos, como diz Nietzsche, a era da comparação. “Uma era como a nossa”, diz ele em *Humano, Demasiado Humano*, “adquire seu significado do fato de nela poderem ser comparadas e vivenciadas, uma ao lado da outra, as diversas concepções de mundo, os costumes e as culturas; algo que antes, com o domínio sempre localizado de cada cultura, não era possível... É a era da comparação! É este seu orgulho – mas, como é justo, também seu sofrimento!”<sup>10</sup>

O homem moderno sofre porque não tem mais um referente último ao qual se fiar, são tantas perspectivas, modos de vida, tantos valores e sentidos, e tudo se transformando

---

<sup>10</sup> NIETZSCHE, Frederick. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

numa velocidade tão frenética e avassaladora, que não resta a ele nada além de um intenso sentimento de desorientação (ratlos), de falta, de desmoronamento. Vivemos, segundo o belo título de Bauman, uma *Modernidade Líquida*, a sensação permanente de que nossas antigas e precárias certezas se liquefazem aos nossos pés. Esse esfacelamento do sentido ou essa “doença da tradição”, como a chamou Benjamin, está diretamente relacionada às transformações ocorridas no campo da produção estética no final do século XIX e início do século XX, transformações estas que atingem sua formulação exemplar nas vanguardas modernistas dos anos 20.

Diante do declínio da experiência coletiva, da crise de significação que a modernidade gera, uma corrente da estética modernista, justamente a que se expressa nas vanguardas, vai optar por levar adiante essa “doença da tradição”, essa dispersão desenfreada dos sentidos. Em vez de inventar ilusões consoladoras, ela vai optar por acelerar a ruptura, por aprofundar o silêncio, por tornar explícitas as contradições de sua época. Pois bem. Embora opere deslocamentos importantes em relação a essas propostas, a arte do vídeo se filia de forma clara e inequívoca à estética negativa das vanguardas. Em geral, a videografia também não oferece espaço para reconciliação. Na tela pequena, na maioria das vezes, não há sentidos a serem reconstruídos, não há histórias ou narrativas, o que se nos apresenta, com mais frequência, é ritmo e energia pulsantes; abstração, alegoria, ruído, colagem, enfim, uma alternância aleatória de significantes.

Como observou Alain Borges, “o vídeo afirma-se como um suporte profundamente ligado à expressão da sua época”.<sup>11</sup> Se há algo que ele nos revela de forma clara, às vezes, ostensiva, é nossa atual desorientação, nossa falta de sentidos. A grandeza e a força da estética videográfica só podem ser entendidas a partir dessa perspectiva, pois sua potência crítica, seu passo para além do niilismo, está contido nesse gesto, a um só tempo, realista e denunciador. Não se trata, portanto, de formalismo absoluto, de gratuidade estetizante. Embora a escrita do vídeo sofra influências inegáveis dessas tendências estéticas, o que realmente está em jogo na videoarte é uma tentativa de não fazer resplandecer ideais estéticos sem respaldo na dinâmica sócio-cultural de nosso tempo. Para a videoarte, em outras palavras, não há mais como defender uma estética da totalidade e da

---

<sup>11</sup> BORGES, Alain. Contre L'image numérique: Toutes les images sont-elles des images pieuses? In: Où va la vidéo? Jean-Paul Fargier (org.) Paris: Cahiers du Cinema Livres, 1986.

transparência, uma imagem luminosa e absoluta, se vivemos sob a égide da dispersão, do fragmentário e do fugaz. Eis aí sua força, sua razão de ser! O que importa é sustentar a dor da irrepresentabilidade, a dor da ausência de sentidos plenos, ao invés de propor, apressadamente, novos e falsos conteúdos positivos.

Essa estética da opacidade e do ruído que caracteriza a videoarte provoca ainda um deslocamento poucas vezes visto no universo das práticas audiovisuais. Devido a seu caráter abstrato e alegórico, a sua visualidade mais gráfica e rítmica do que fotográfica, a escrita do vídeo acaba apagando a ordem dos sentidos e colocando a ênfase do processo comunicativo nas sensações. As inúmeras interferências e distorções, o frenesi das montagens, o vazio das instalações em circuito fechado, fazem com que a razão e a procura de sentidos sejam convidadas a se retirarem, abrindo espaço, assim, para outras formas de interação, baseadas em processos não racionais. Com esse apelo ao corpo e às experiências sensoriais, o vídeo opera uma crítica direta ao domínio absoluto da razão instrumental, do pensamento racionalista em nossa cultura. Revela que a experiência não é exclusivamente ou necessariamente da ordem do sentido, que os objetos, as substâncias, os corpos tem um peso irrevogável no processo comunicativo – o peso da presença – e que, apesar de nossos esforços, são da ordem do desconhecido, do misterioso. Com essa ênfase nas sensações, mas também no vazio e no silêncio, o vídeo expressa ainda um certo cansaço da razão tagarela, do dilúvio de informações e imagens que a sociedade das mídias despeja aos nossos pés todos os dias. Como afirma Sean Cubitt, um dos sonhos da videografia é justamente a substituição da idéia de representação por outras formas mais livres, abertas e transcendentemente de comunicação.<sup>12</sup> Trata-se, como diz ele, de libertarmos-nos da “tirania da representação” em prol de experiências baseadas em outros princípios como o da presença, por exemplo.

Em certa medida, esse sonho já foi alcançado. Em sua breve história, um dos maiores méritos da videoarte, talvez, tenha sido a relativização do modelo narrativo de linguagem. Ainda hoje dominante no universo das práticas audiovisuais, ele encontra pouco ou praticamente nenhum espaço na videoarte. Com seu experimentalismo, a escrita do vídeo acaba dando ensejo a novos e inéditos modelos de linguagem, modelos mais livres,

---

<sup>12</sup> CUBITT, Sean. *Timeshift on Vídeo Culture*. London: Routledge, 1991.

abertos, ensaísticos – em geral, espetáculos audiovisuais de conceitos e sensações. Paik foi o primeiro artista a enxergar no vídeo uma mídia maleável, fluída, uma forma capaz de abandonar as estruturas discursivas formais e de operar a um nível mais transcendente com os materiais. Como observou Ruy Gardnier, através do vídeo, Paik transformou a imagem num fluxo líquido que pode comunicar-se com qualquer coisa.<sup>13</sup> Comunicabilidade plena, livre das leis de perspectiva, das regras de composição, das amarras sintáticas tradicionais, eis a utopia da videoarte.

<sup>13</sup> GARDNIER, Ruy. Cahiers du Cinéma 610, p. 68, março de 2006.

## **Referências bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas vol. I - Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

CUBITT, Sean. Timeshift on Vídeo Culture. London: Routledge, 1991.

FARGIER, Jean-Paul (org.) Où va la vidéo? Paris: Cahiers du Cinema Livres, 1986.

JAMESON, Frederic. Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

LUKÁCS, Gyorgy. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário. São Paulo: Edusp, 2001, p.190.

NIETZSCHE, Fredrerick. Humano, Demasiado Humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PARENTE, André (org.). Imagem-Máquina: a Era das Tecnologias do Virtual. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2001.

Cahiers du Cinéma 610, março de 2006.