

O tempo em fluxo e a imagem que vibra

Legados Paikianos na videoarte contemporânea

Time in Flux and the Vibrating Image

Paikian Legacies in Contemporary Video Art

Aline Corso

Unisinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, Brasil

Resumo

O artigo investiga as atualizações das audiovisualidades paikianas em práticas recentes da videoarte, com base na análise de obras selecionadas de Doug Aitken e Haroon Mirza – artistas premiados com o *Nam June Paik Prize*. Por meio de uma abordagem qualitativa e teórico-analítica, articulam-se os campos da técnica, da estética e da filosofia da imagem, com ênfase na noção de duração de Henri Bergson, relida por Gilles Deleuze. As obras analisadas instauram experiências imersivas não lineares, sensorialmente intensas, marcadas por suspensão, ruído e fluxo descontínuo. Ao reconfigurarem criticamente o tempo e os modos de escuta e visualidade, Aitken e Mirza expandem o gesto paikiano, propondo novas formas de presença audiovisual no contexto da tecnocultura.

Palavras-chave: Tecnocultura. Audiovisualidades paikianas. Videoarte. Nam June Paik.

Abstract

This article examines the updates of Paikian audiovisualities in recent video art practices, drawing on the analysis of selected works by Doug Aitken and Haroon Mirza, artists who have been awarded the Nam June Paik Prize. Through a qualitative and theoretical-analytical approach, the study articulates the fields of technique, aesthetics, and the philosophy of the image, with an emphasis on the notion of duration, as reinterpreted by Bergson through Deleuze. The analyzed works establish non-linear, sensorially intense immersive experiences, marked by suspension, noise, and discontinuous flow. By critically reconfiguring time and modes of listening and visuality, Aitken and Mirza expand Paik's gesture, proposing new forms of audiovisual presence within the context of technoculture.

Keywords: Technoculture. Paikian audiovisualities. Videoart. Nam June Paik.

Videoarte como campo de pensamento temporal

Mais do que uma ruptura tecnológica ou formal em relação ao cinema e à televisão, a videoarte constitui, desde suas origens, um domínio de experimentação estética e sensorial, no qual o tempo se afirma como matéria privilegiada de criação. Ao tensionar os modos tradicionais de narrativa e recepção, essa linguagem propõe experiências que fragmentam, suspendem ou reiteram o fluxo temporal. Em vez de uma representação linear e organizada dos eventos, surgem formas de construção baseadas na circularidade, na repetição e na interferência. Assim, o tempo deixa de ser apenas suporte da narrativa para tornar-se elemento ativo, reorganizando a experiência e o engajamento do espectador. A videoarte, nesse contexto, reconfigura as relações entre imagem, duração e corporeidade, abrindo espaço para modos de atenção que escapam às lógicas dominantes do cinema clássico. Tal impulso fundacional permanece nas práticas videográficas atuais, agora atravessadas pelas dinâmicas da tecnocultura e pelos processos de digitalização.

Para aprofundar essa relação complexa entre vídeo e temporalidade, é fundamental recorrer à crítica de Bergson (1999, 2005) à concepção espacializada e homogênea do tempo, substituída por sua noção de duração: um tempo vivido internamente, qualitativo e contínuo, que não pode ser reduzido à mensuração cronológica. Em vez de uma sucessão de instantes, a duração corresponde ao fluxo dinâmico do vivido – como exemplifica a imagem do açúcar se dissolvendo lentamente na água, processo que não pode ser acelerado sem ser alterado em sua natureza. Essa experiência temporal envolve não apenas o presente, mas uma memória que perdura e atua na constituição do presente: “a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar. Uma vez que o passado aumenta incessantemente, também se conserva indefinidamente” (Bergson, 2005, p. 5), operando de maneira seletiva sobre o que emerge à consciência. O tempo vivido, assim, é atravessado por camadas passadas que insistem e repercutem, constituindo um campo de virtualidades que se atualiza a cada momento. Essa compreensão da duração como coexistência e transformação contínua permite pensar o vídeo não como espelho da cronologia, mas como operador de um tempo espesso, palpitante e instável, capaz de afetar diretamente a percepção.

Deleuze, em *O Bergsonismo* (1999), retoma a metáfora do açúcar para afirmar que a duração implica uma diferença interna que se intensifica continuamente. O tempo, assim, deixa de ser um meio neutro para tornar-se uma força ativa na constituição da experiência. A abordagem permite pensar a imagem como um tema de intensidades e transformações, em que a ressonância não se organiza em sequência contínua, mas em variações rítmicas, cortes e suspensões. Esse enfoque encontra sua máxima expressão no conceito de imagem-tempo (Deleuze, 1985), no qual o tempo deixa de ser um meio para alterar o próprio sujeito da

imagem. Ao contrário da imagem-movimento, que se concentra na ação e no desenvolvimento narrativo, a imagem-tempo não se subordina à história que está sendo contada. Ela faz com que o tempo, em sua fluidez, se torne visível por meio de longos planos, vazios, esperas e instantes de fragmentação. A imagem, nesse regime, não representa uma ação, mas expõe a própria temporalidade, fazendo o espectador vivenciar a passagem dos instantes sem a mediação de uma narrativa linear.

A essas abordagens soma-se a contribuição de Flusser (1985), cuja crítica às imagens técnicas oferece uma chave importante para pensar a videoarte na tecnocultura contemporânea, circunstância em que as visualidades e os dispositivos digitais moldam modos de criação e recepção artística. Para o autor, tais imagens – produzidas por aparelhos e passíveis de programação – não apenas representam o tempo, mas o reconfiguram, operando transformações profundas na forma como o mundo é percebido e codificado. A videoarte, ao transformar o tempo em imagem manipulável, não se limita a registrar: atua como operação cultural que interfere na própria estrutura da temporalidade. Nesse horizonte, passa a agir como experiência expandida – capaz de prolongar, reverberar e tensionar as cronologias dominantes.

Mais do que documentar o tempo, essas práticas o reorganizam, ativando fluxos e desvios que abarcam a presença do espectador em modos de apreensão que escapam à convenção. A videoarte, nesse contexto, atua como agente de recomposição temporal – instaurando dinâmicas que exigem outras formas de atenção, ritmo e presença. Debra Shaw (2008), especialista em cultura digital e teoria da mídia, amplia essa reflexão ao observar que as tecnologias digitais não apenas aceleram o tempo, mas o recalibram ao produzir camadas fragmentadas e persistentes que moldam subjetividades e instauram novas economias da apreensão. A experiência temporal nas sociedades conectadas não é simplesmente acelerada: ela se torna fragmentada e simultânea, marcada por sobreposições de presença, memória e atualização. Trata-se de um regime temporal próprio da tecnocultura, em que as fronteiras entre passado, presente e futuro são constantemente redimensionadas pelas lógicas da circulação digital. É nesse entrelaçamento entre técnica, corpo e experiência temporal que a videoarte contemporânea se posiciona – não como mera representação de outra temporalidade, mas como um dispositivo que a fabrica, a tensiona e a torna concreta.

Nesse cenário, o artista sul-coreano Nam June Paik (1932-2006) emerge como figura seminal. Paik concebeu o vídeo como linguagem expandida, no qual som, imagem, corpo e duração formam uma rede viva de relações. Essa concepção desafia não apenas os dispositivos técnicos, mas os próprios modos de sentir ao fragmentar, repetir, distorcer e colapsar a ordem temporal. Paik inaugura, assim, um campo no qual a imagem não representa a temporalidade: ela a constitui. É a partir desse legado que emerge a noção

de audiovisuais paikianas (Corso, 2023), desenvolvida neste estudo em torno de práticas que reconfiguram o tempo na videoarte, assunto que será explorado mais detidamente na seção seguinte.

Com base nesse referencial, investigam-se os desdobramentos das audiovisuais paikianas nas obras de Doug Aitken e Haroon Mirza – artistas laureados com o *Nam June Paik Prize* (em 2012 e 2014, respectivamente). Suas produções dialogam criticamente com o legado do mestre em meio às urgências contemporâneas da técnica e da experiência estética. O reconhecimento concedido pelo *Nam June Paik Art Center*, na Coreia do Sul, funciona como um dispositivo de legitimação simbólica e institucional, conectando suas práticas contemporâneas a uma linhagem histórica que remonta a Paik. Ao laurear esses artistas, a distinção não apenas valida suas investigações temporais, mas reforça a ideia de continuidade e reinvenção da videoarte – sempre em fluxo. Paradoxalmente, essa dinâmica de institucionalização se constrói em torno de audiovisuais que, por sua própria natureza, resistem à fixidez estética e operam em constante variação e instabilidade. A premiação, portanto, não é apenas um endosso institucional: ela também opera como uma ressignificação do legado de Paik, projetando suas qualidades comunicacionais e inflexões temporais para o centro do debate artístico contemporâneo.

A abordagem adotada neste artigo é qualitativa e teórico-analítica, centrada na articulação entre filosofia da imagem, estética da mídia e análise de obras audiovisuais. Em vez de operar com categorias fixas ou generalizações estilísticas, o percurso metodológico propõe uma cartografia conceitual que acompanha as formas como o tempo é produzido, manipulado e experienciado nas obras de Doug Aitken e Haroon Mirza. A análise privilegia elementos formais, concretos e tecnológicos, estabelecendo conexões entre os dispositivos videográficos e concepções filosóficas da duração, da memória e da experiência estética de fruição. Assim, busca-se compreender como tais obras tensionam o legado de Paik no âmbito da videoarte.

Audiovisuais paikianas: entre legado e reinvenção

Há uma dinâmica vibracional inscrita nas imagens técnicas – no sentido proposto por Flusser (1985), de que essas imagens não apenas reproduzem o mundo, mas instauram novas codificações da experiência visual – que ultrapassa a mera sucessão de inovações tecnológicas. Essa genealogia atravessa modos de pensar, sentir e organizar o tempo. Nam June Paik, ao tensionar a lógica transmissiva da televisão e introduzir o ruído, a repetição e a improvisação como materialidades expressivas, desloca o vídeo de sua função informativa e o transfere para o cenário da arte como experiência temporal expandida. Sua obra constitui,

mais do que um marco inaugural da videoarte, uma proposição estética e filosófica que interroga a própria constituição do tempo na era técnica (Hölling, 2017; Hanhardt, 1986; Davis, 1973).

Mais do que utilizar o vídeo como suporte, Paik propõe um pensamento do tempo como matéria manipulável, entrelaçada a ritmos corporais e circuitos eletrônicos. Essa maleabilidade expressiva aparece em obras como: a) *TV Buddha* (1974): a elasticidade apreensiva se manifesta num circuito fechado entre a imagem televisiva e a estátua do Buda. A obra produz uma espécie de espiral meditativa, em que a representação retroage sobre si mesma; b) *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii* (1995): compõe um mosaico pulsante de telas e luzes neon, em que múltiplas camadas culturais e geográficas coexistem simultaneamente. A instalação realiza uma espécie de arqueologia da mídia, ao mesmo tempo em que comenta criticamente a saturação receptiva do presente; c) *TV Garden* (1974): funde tecnologia e natureza em um ambiente onde televisores interagem com plantas tropicais. Ao dissolver as barreiras entre passado, presente e futuro, a instalação convida à experiência de um “eterno agora” em diálogo com os princípios do *zen* budismo. Pode-se acrescentar que o gesto de Paik antecipa demandas que se tornaram centrais na estética digital contemporânea, como a simultaneidade de fluxos, a hibridização entre orgânico e eletrônico e a recodificação sensorial operada por dispositivos audiovisuais. Seu trabalho, portanto, não apenas inaugura uma nova linguagem, mas institui uma esfera de pensamento que continua a reverberar na produção artística atual.

Em todas as suas criações, Paik rompe com a passividade do olhar e engaja o público em uma experiência ativa e multifacetada. Sua estética – ao mesmo tempo filosófica e crítica – reformula as formas de atenção e engajamento ao propor modos alternativos de experimentar a imagem, o fluxo e a presença. Em vez de representar o tempo como uma sucessão estanque de momentos, o vídeo, em Paik, fabrica uma duração instável e interativa, entrelaçando corpo, máquina e imagem.

Por meio dessas operações, o artista desloca os regimes estéticos modernos ao propor formas mutáveis e reconfiguráveis de permanência e duração. Mais do que um estilo próprio ou uma referência ao vídeo analógico, o que emerge é uma área expressiva em expansão, que opera por dobra, ruído, simultaneidade e acúmulo – uma dinâmica performativa e estratificada, que resiste à homogeneização cronológica e desafia os modelos lineares de progresso. Trata-se de uma estética que se recusa a estabilizar a percepção e, ao fazê-lo, exige novas formas de atenção e escuta, nas quais o tempo não é dado como sequência, mas como campo de intensidades.

Imagens 1, 2 e 3



Três momentos distintos da carreira de Nam June Paik: *TV Buddha* (1974), um dos seus primeiros trabalhos com videoescultura; a instalação monumental *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii* (1995); e a simbiose de natureza e tecnologia em *TV Garden* (1974).

Fonte: A autora (2025) com base em <https://njpart.ggcf.kr> Acesso em: 5 jun. 2025.

Em pesquisa anterior – *Audiovisualidades Paikianas: uma arqueocartografia por artefatos da tecnocultura audiovisual contemporânea em ambientes on-line* (Corso, 2023) –, o conceito de audiovisualidades paikianas designa formações estéticas, técnicas e conceituais que operam uma inflexão no modo como o tempo é produzido, percebido e experienciado na imagem. Essas formações não se atêm a uma estética homogênea ou a um estilo autoral fixo, mas configuram um compêndio de intervenções audiovisuais que subvertem a continuidade temporal, promovem pulsos rítmicos fragmentados e reativam camadas de memória e presença.

As audiovisualidades paikianas podem ser entendidas como qualidades comunicacionais que mostram como Nam June Paik transborda para outros territórios com uma complexidade de aspectos que carregam memórias em diversos níveis e são também uma forma de entender a sua obra artística a partir da concepção bergsoniana de evolução criadora. Na tecnocultura contemporânea, as audiovisualidades paikianas são, portanto, atualizações das memórias das obras de Paik que estão em devir. Essas apropriações, em uma convergência múltipla de formatos, suportes e tecnologias, estão cada vez mais difusas e perpetuam a memória de Paik (Corso, 2023, p. 307).

Para além de uma simples referência autoral, trata-se aqui de um espaço de forças ativas, onde o gesto inaugural de Paik cintila em práticas que não apenas respondem à herança do vídeo, mas a ressignificam criticamente diante das urgências do presente. Nessa chave, a duração bergsoniana emerge como ferramenta potente: não mais como medida quantitativa, mas como experiência contínua, em que passado e presente se interpenetram, fazendo brandir a imagem para além de seu registro. Não se trata de representar o tempo – mas de fazê-lo ressoar, tensionar, perturbar.

As práticas contemporâneas que herdaram e deslocam esse princípio não se configuram como mera repetição formal. Produzem reatualizações intensivas, nas quais o vídeo se acopla a arquiteturas expandidas – instalações imersivas, circuitos digitais, objetos-sonoros – e intensifica sua potência crítica ao problematizar aspectos nodais da experiência contemporânea: aceleração, ruído, dispersão, colapso da

presença, saturação da memória. Como discutiremos na seção seguinte, as obras de Doug Aitken e Haroon Mirza prolongam e tensionam o gesto paikiano, instaurando zonas de indiscernibilidade entre som e imagem, presença e virtualidade, entre a pulsação do corpo e a lógica rítmica do aparato.

O tempo na prática videográfica de Aitken e Mirza

O arcabouço crítico deste artigo encontra um ponto de confluência nas obras de Doug Aitken e Haroon Mirza: a materialização do tempo. Nelas, a fragmentação e os circuitos elétricos se tornam ferramentas para reconfigurar a experiência cronológica e tensionar a duração na era da técnica. A videoarte se desloca da narrativa tradicional para operar em um plano de acontecimento e instabilidade, um gesto estético que ressoa com a abordagem paikiana. Essa ressonância não se dá unicamente pelo uso de dispositivos eletrônicos ou da imagem oscilante, mas pela recusa em submeter o tempo a regimes lineares e a formas hegemônicas de fruição. Sob esse viés, a herança de Paik se renova como seara virtual – um plano intensivo onde novas temporalidades se tornam possíveis.

Paik concebia o vídeo como uma arte do presente – crítica, fragmentária e lúdica. Aitken e Mirza, por sua vez, tensionam essa proposição estética ao deslocá-la para zonas de afecção, reverberação e entrelaçamento. As obras não respondem apenas à herança do vídeo, mas a ressignificam, contaminando-a com novas formas de porosidade que desafiam a linearidade original. A temporalidade, nesses casos, não é apenas desorganizada: ela se torna matéria pulsante, atravessada por ritmos descontínuos e frequências sensoriais. Nesse horizonte, torna-se relevante mobilizar novamente Bergson (2005, 1999), mas também pensar com Flusser (1985), para quem as imagens técnicas demandam uma nova leitura da temporalidade e da cultura.

Na filosofia bergsoniana, a duração é entendida como uma experiência qualitativa do tempo – fluida, contínua e indivisível –, em contraste com a segmentação cronológica da medida. Nesse horizonte, o vídeo não funciona como espelho da realidade, mas como operador técnico e estético do tempo: sua lógica formal reorganiza a experiência temporal por meio de gestos como repetição, suspensão e variação. Esses dispositivos videográficos instauram, assim, um terreno no qual memória e existência tornam-se instáveis, moduláveis – gesto que aproxima Flusser das intuições deleuzianas sobre o colapso dos esquemas de captação e ação, levando à emergência de uma imagem que encarna o próprio tempo. Nas práticas de Doug Aitken e Haroon Mirza, materialidades diversas como circuitos, ruídos, *loops*, luzes e projeções atuam como agentes de uma estética da duração reprogramada.

Ambos mobilizam aquilo que pode ser conceituado como uma estética da vibração: em Aitken, a imersão e a repetição sustentam uma dilatação contínua da experiência; em Mirza, ruído, interferência e pulsação criam zonas de interrupção, produzindo uma escuta tensa e instável. Como observa Debra Shaw (2008), as tecnologias digitais transformam nossa vivência do tempo, fragmentando-a e redistribuindo-a em fluxos múltiplos. Essa lógica temporal reverbera nas obras de Aitken e Mirza, nas quais o vídeo deixa de narrar para operar o tempo como intensidade e ritmo.

Doug Aitken – Electric Earth (1999)

Uma instalação de vídeo multicanal imerge o espectador em um ambiente de projeções dispostas em 360 graus. A ambientação cria uma paisagem entropizada, onde a sobreposição de espaços urbanos desfuncionalizados, ruínas, sinais visuais independentes de seu contexto original e áreas liminares se intensifica por movimentos cíclicos. Nesse contexto, a presença humana se reduz a gestos quase autômatos. O protagonista – um homem que atravessa lavanderias, estacionamentos, corredores e outros não-lugares da cidade – encarna uma figura errante e deslocada, cujos movimentos reiterativos repercutem o esgotamento da temporalidade linear. A obra articula uma lógica de colapso entre cidade, máquina de transmissão e labirinto tátil, promovendo uma fusão caótica de referências espaciais e cognitivas.

A instalação abandona a estrutura narrativa convencional e propõe um tempo dilatado, atmosférico e introspectivo, sustentado pela repetição, pela espera e pela fragmentação da ação. A própria arquitetura da obra contribui para essa desorientação, ao projetar o tempo em camadas simultâneas e ressoantes. A recorrência dos gestos e a justaposição das imagens nas telas criam uma sensação de eterno retorno, aproximando-se da duração pura bergsoniana. Esse conceito, para o filósofo (Bergson, 1999, 2005), é o progresso contínuo do que foi para o que ainda não é. Em *Electric Earth*, essa experiência se traduz na ideia de um tempo suspenso e contínuo, no qual passado, presente e futuro se articulam num fluxo estendido.

A movimentação do personagem, desconectada do espaço urbano à sua volta, configura uma coreografia que evidencia a desconexão entre matéria e espaço, na qual o corpo transita por cenários indiferentes sem produzir consequências visíveis. Essa dissociação entre gesto e ambiente rompe com a lógica da ação e aproxima a obra do regime da imagem-tempo, proposto por Deleuze (1985). Nela, o tempo emerge diretamente da imagem, sem depender de uma cadeia narrativa causal. *Electric Earth*, nesse sentido, apresenta uma temporalidade cristalina: o tempo não transcorre – ele ressoa, suspende e se acumula em planos que prolongam o entendimento da própria duração.

Imagem 4



Electric Earth (1999) de Doug Aitken. A instalação explora a dilatação do tempo através da repetição e imersão em projeções de 360 graus, convidando à contemplação da duração.

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/12729>. Acesso em: 4 jun. 2025.

Nesse contexto, Aitken amplifica a ruptura narrativa inaugurada por Paik, mas a reinscreve em uma lógica tátil e imersiva própria da contemporaneidade tecnológica. Se Paik fragmentava o tempo pela montagem e pela ironia, Aitken o suspende pela atmosfera, criando experiências de vivência que operam menos por choque e mais por ressonância. Essa inflexão aponta para uma nova forma de engajamento existencial-temporal, na qual a duração se torna o próprio conteúdo da obra – um pulso que antecede qualquer significação. Tal abordagem se radicaliza ainda mais nas obras seguintes, nas quais o tempo se revela como tensão entre natureza, tecnologia e presença.

As materialidades empregadas, como as projeções em larga escala e a arquitetura multicanal, envolvem fisicamente o espectador, transformando a visualização em um experimento de tempo que não é apenas contemplado, mas habitado. No âmbito sonoro, a trilha repetitiva, permeada por ruídos ambientais e momentos de silêncio, amplifica a atmosfera de solitude e a experiência de tempo expandido, fazendo com que o som espalhe a apreensão tanto quanto a imagem. Mesmo produzida em ritmo acelerado, a imagem desacelera a experiência ao se repetir e se fragmentar, instaurando uma paisagem que suspende o tempo e convida à contemplação.

Essa estética da duração atua como um dispositivo que produz e problematiza as formas vividas da temporalidade, fazendo o tempo vibrar ao cessar a lógica da ação e instigar uma imersão que, paradoxalmente, quebra a linearidade. O vínculo com o público se constrói a partir de uma experiência que incide sobre a percepção corporal, inserindo-o em um tempo em crise e em fluxo, característico das audiovisualidades paikianas. Aitken, nesta obra, atualiza o gesto de Paik ao romper com a linearidade

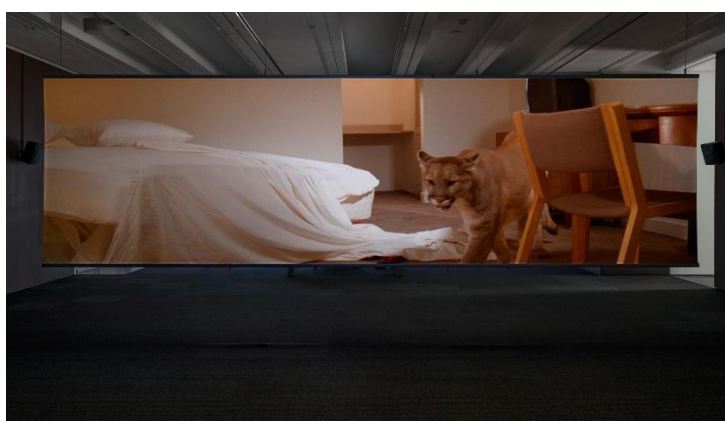
narrativa, valendo-se de tecnologias imersivas, fragmentação sensorial e uma montagem que reorganiza o tempo como fluxo atmosférico.

Essa operação se revela não apenas como uma proposta formal, mas como um comentário sobre a própria experiência contemporânea do tempo: fragmentada, suspensa e, ao mesmo tempo, saturada. Ao desestabilizar a cronologia e propor uma imersão que dilui as fronteiras entre imagem, som e corpo, *Electric Earth* reinscreve o vídeo como um dispositivo de reprogramação temporal, alinhado à noção flusseriana de aparelho como vetor de modulação. A obra inaugura, assim, uma poética da duração dinâmica e ativa que se desdobra em outras experimentações de Aitken. A exploração do tempo como fluxo dilatado e a justaposição entre presença e ausência retornam com outra inflexão em *Migration (Empire)*, de 2008.

Doug Aitken – Migration (Empire) (2008)

Aitken apresenta uma instalação de vídeo que justapõe animais selvagens (como coiotes, cavalos e corujas) a quartos de motel genéricos e decadentes dos Estados Unidos. Nesta obra, ele busca provocar uma desorientação temporal e um sentimento de estranheza, confrontando a ciclicidade inerente à natureza selvagem com a estagnação dos ambientes artificiais. Por meio da repetição da ação dos animais em um cenário tão incongruente e estático, a obra gera um impacto de tempo suspenso e de contradição, em que a expectativa por um acontecimento narrativo é constantemente frustrada, criando uma “crise do tempo”.

Imagem 5



Migration (Empire) (2008) de Doug Aitken. A obra justapõe animais selvagens em quartos de motel, criando uma sensação de tempo suspenso e paradoxal pela fricção entre o natural e o artificial.

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/48259> Acesso em: 04 jun. 2025.

A alta definição da imagem acentua os detalhes dos animais e do ambiente, convidando a uma observação prolongada que afeta a consciência temporal do espectador. A composição simples, focada na interação entre o animal e o quarto, direciona o olhar para a ação repetitiva e, consequentemente, para a qualidade temporal inerente à cena. A paisagem sonora se constrói a partir de ruídos naturais (uivos, passos, respirações) e de sons quase imperceptíveis dos alojamentos, o que contribui para uma atmosfera de tensão. Em seu caráter repetitivo e circular, essa composição reforça a suspensão temporal, aprofundando a imersão em um tempo que hesita entre o movimento e a estagnação. Trata-se de uma temporalidade não linear: não há começo, meio ou fim – apenas fluxo, retorno e ondulação. Aitken opera aqui a imagem-tempo deleuziana (1985): um tipo de imagem que já não se submete à lógica da ação e da causa, mas expõe diretamente o tempo como força em suspensão. Como cristal temporal, *Migration (Empire)* multiplica os planos de passado e presente, real e virtual, instaurando uma ambiência em que o tempo se dobra sobre si.

Nesse sentido, a obra também pode ser lida a partir do entendimento de que as imagens técnicas não apenas registram o mundo, mas o reconfiguram por meio de códigos e operações. Na obra, o vídeo não serve à reprodução documental da realidade animal ou urbana: ele reprograma o tempo como experiência sensível, fazendo da imagem um operador que modula ritmos, pausas e intensidades. Como observa Flusser (1985), as imagens técnicas funcionam como vetores de uma nova estruturação da percepção, instaurando regimes de visibilidade e temporalidade que escapam à linearidade. O tempo da instalação, assim, não é contínuo nem mensurável: ele é filtrado pelo dispositivo e transformado em tensão e latência – elementos centrais de uma estética da duração que se inscreve no corpo do espectador.

Debra Shaw (2008) complementa essa perspectiva ao afirmar que as mídias digitais, longe de apenas acelerarem o tempo, o tornam mais espesso, fragmentado e intensamente saturado. Em *Migration (Empire)*, essa densidade emerge da justaposição paradoxal entre dois regimes temporais: o tempo cíclico e instintivo dos animais e o tempo morto dos espaços pós-industriais. O espectador é convocado a habitar essa fissura – um intervalo tenso, onde a imagem não apenas mostra o tempo, mas o faz pulsar. Essa pulsação, marcada por *loops* visuais e sonoros, tange o físico e desorienta o entendimento temporal, instaurando uma experiência que é ao mesmo tempo contemplativa e perturbadora.

A obra não representa o tempo: ela o faz vibrar entre o orgânico e o maquínico, convertendo a duração em operação estética e crítica. O vínculo com o público estabelece-se não por meio da identificação narrativa, mas pela imersão em uma experiência fragmentada, na qual a noção do tempo torna-se errante. Aitken, ao justapor ritmos e ambientes incongruentes, prolonga o gesto paikiano de ruptura com o tempo

cronológico e reafirma a potência do audiovisual como operador de regimes temporais desviantes. Em vez de acelerar, Aitken desacelera e densifica – forjando uma imagem que habita a fricção entre instinto e artifício, entre tensão e silêncio, entre tempo e presença.

Haroon Mirza – The National Apavillion of Then and Now (2011)

A instalação configura uma arquitetura imersiva que explora a interseção entre som e luz como vetores de temporalidade. Mirza busca desestabilizar a experiência convencional do tempo ao imergir o espectador em um ambiente de ritmo fragmentado e descontinuado. Para isso, utiliza materialidades como luzes LED pulsantes, alto-falantes que emitem ruídos e frequências variáveis, além de objetos industriais com circuitos expostos.

A concepção de tempo na obra é marcada por um ritmo descontínuo, pulsos instáveis e acentuada dissonância, produzidos pela sincronização precisa – e, por vezes, propositalmente quebrada – entre luz e som. O som, mais do que mero acompanhamento, atua como matéria central: ruídos, *feedbacks* e *glitches* instauram cortes e interrupções que desestabilizam qualquer continuidade cronológica. A imagem, reduzida à intermitência luminosa e às formas abstratas, colabora para a construção de uma temporalidade rachada, em que a experiência do tempo se dá como ritmo, sobrecarga e ruptura. Tal configuração estética cria uma experiência quase fisiológica do tempo, ativando diretamente o corpo do espectador. Através da intensidade das frequências visuais e sonoras, a obra não representa o tempo – ela o faz vibrar como presença instável, operando por meio de uma imersão sensorial que é, ao mesmo tempo, afetiva e desorientadora.

Imagem 6



The National Apavillion of Then and Now (2011) de Haroon Mirza. A instalação manipula som e luz para fragmentar a percepção temporal, gerando ritmos quebrados e uma experiência de "agoras" desconectados.

Fonte: www.moma.org/collection/works/419364. Acesso em: 4 jun. 2025.

Mirza retoma e intensifica a abordagem de Paik, deslocando-a para uma alçada mais concreta e escultural. A obra é um exemplo claro de audiovisualidade paikiana ao romper a linearidade e instaurar ritmos descontínuos que afetam a memória e a existência do espectador, reconfigurando o campo do sentir. Essa experiência, fortemente ancorada no físico, gera uma experiência do tempo que não se dá apenas como passagem, mas como intensidade – como uma sucessão de choques e pausas que instabilizam os parâmetros convencionais do entendimento cronológico. A obra de Mirza funciona, portanto, como um padrão de constante transformação, que cria e dissolve uma organização temporária do espaço-tempo. Cada segmento instala uma microestrutura temporal autônoma, como se o presente estivesse em constante reinvenção.

A própria arquitetura da instalação – escura, enclausurada e tecnicamente autorreferente – reforça o caráter de enclave temporal. O público é absorvido em um ambiente onde o tempo parece autogerado, desconectado do exterior. Tal estratégia evidencia uma crítica implícita aos regimes temporais da cultura contemporânea, marcados por aceleração e conectividade contínua. Ao reduzir o tempo a frequências e interrupções, Mirza propõe um tempo que não flui, mas pulsa, colapsa e reverbera.

Essa lógica se alinha ao que Debra Shaw (2008) identifica como uma das condições da estética digital: a fragmentação do tempo como crítica aos próprios dispositivos que moldam a experiência. Para a autora, as mídias digitais operam por disjunção, simultaneidade e sobreposição, dissolvendo a linearidade temporal. Mirza radicaliza essa operação ao deslocar a imagem representacional em favor da pulsação como eixo temporal. Luzes intermitentes, ruídos abruptos e circuitos expostos instauram uma experiência descontínua, marcada por cortes e reinícios, em que o tempo não flui – mas pulsa. Sua obra torna sensível a lógica disjuntiva do digital, ativando-a como linguagem estética e crítica.

Mirza não representa o tempo fragmentado da contemporaneidade – ele o impõe como vivência direta, instaurando um regime audiovisual que escapa à narrativa para operar no plano da afecção. Essa operação se alinha à concepção de Flusser (1985), segundo a qual as imagens técnicas não apenas registram o real, mas o codificam e reconfiguram, convertendo o tempo em uma entidade manipulável. Ao visibilizar os fios, circuitos e ruídos do dispositivo, Mirza revela o poder do aparelho de moldar a realidade, tornando tangível o regime técnico que estrutura nossa afecção existencial. A obra *The National Apavillion of Then and Now*, assim, não só desconstrói a apreensão cronológica do tempo: ela a reformula como frequência, pulsação e tensão afetiva, instaurando um tempo – instável, fragmentado, errático, vivido diretamente nas existências – que se inscreve numa estética da duração e ressoa com as proposições estéticas paikianas.

Haroon Mirza – The Calling (2013)

Instalação sonora e luminosa que convida o espectador a uma experiência imersiva e ritualística, em que a eletricidade atua como força mediadora entre diferentes frequências sensoriais. A obra explora uma temporalidade de antecipação e pulsação rítmica, evocando um chamado primordial por meio de coreografias eletroacústicas. A concepção de tempo na obra não é linear, mas cíclica e repetitiva, marcada por uma série de eventos que se desdobram em uma duração expandida e meditativa. As materialidades empregadas incluem uma complexa rede de dispositivos eletrônicos – como luzes LED, alto-falantes de diferentes tamanhos, mesas giratórias modificadas e circuitos expostos – que são meticulosamente arranjados no espaço. A visibilidade da fiação e dos componentes técnicos não apenas serve à estética *DIY* de Mirza, mas também revela a mecânica do tempo e do som sendo gerados, tornando o processo visível.

Imagem 7



The Calling (2013) de Haroon Mirza. Na instalação, a eletricidade atua como força mediadora para moldar a temporalidade do espaço, orquestrando um rito de luzes vibrantes e frequências sonoras.

Fonte: www.lissongallery.com/artists/haroon-mirza/artworks/the-calling?image_id=10098 Acesso em: 4 jun. 2025.

O som é o motor principal da experiência, caracterizado por frequências diversas, ruído branco, zumbidos elétricos e pulsos rítmicos que se originam dos dispositivos eletrônicos. Não é uma trilha sonora, mas uma paisagem sonora construída e ativa, na qual a frequência e a ressonância têm um papel fundamental na modulação do tempo percebido. Momentos estratégicos de silêncio são tão importantes quanto os sons, criando pausas que acentuam o ritmo e a antecipação. A imagem, ou melhor, a luz, é diretamente orquestrada pelo som. Luzes piscam, pulsam e se acendem em sincronia (ou assincronia deliberada) com os eventos sonoros. Essa vibração visual não é representacional, mas uma manifestação direta da energia elétrica e das frequências sonoras. A interação entre luz e sombra no espaço contribui para uma experiência visual minimalista, porém potente, que reforça a percepção do tempo como pulso e interrupção.

A estética da duração é profundamente explorada através da repetição e da variação das sequências de luz e som. O espectador vivencia uma temporalidade ao mesmo tempo cíclica e em constante transformação, gerando um estado de contemplação prolongado. A obra faz o tempo ressoar por meio da sobrecarga imersiva controlada e da descontinuidade dos eventos, afetando a presença do público quase fisiologicamente. O vínculo com o público é eminentemente imersivo e existencial, pois os espectadores são convidados a se mover ou permanecer no espaço, sentindo as frequências e as pulsações que permeiam o ambiente, gerando uma experiência temporal intensa e meditativa.

Essa mediação temporal, ancorada em circuitos e oscilações eletrônicas, dialoga com a concepção flusseriana (1985) sobre o papel dos aparelhos como modeladores da experiência. As imagens técnicas não apenas representam o real, mas funcionam como vetores de codificação que determinam o que é visível e audível. A temporalidade, nesse contexto, torna-se um produto do aparelho, sendo projetada, recombina e ritmicamente imposta ao espectador. Mirza explicita essa lógica ao escancarar o circuito, visibilizar os fios e tratar o som não como trilha, mas como operação. Ele torna tangível o próprio regime de temporalidade que nos atravessa na cultura midiaticizada.

As obras de Nam June Paik, Doug Aitken e Haroon Mirza configuram distintas formas de engajamento com a experiência temporal na videoarte. Paik rompe com a linearidade narrativa por meio do ruído, da improvisação e da montagem fragmentada, instaurando uma temporalidade cíclica e disjuntiva. Aitken, por sua vez, recorre à imersão audiovisual para propor estados de suspensão e repetição, ampliando a experiência da duração. Já Mirza mobiliza som e luz como vetores rítmicos descontínuos, instaurando frequências e vibrações que afetam diretamente o corpo do espectador e dissolvem o entendimento contínuo. No plano material, Paik manipula televisores, magnetoscópios e cabos como extensões performativas do corpo; Aitken explora projeções multicanal em larga escala para dilatar o campo imersivo; Mirza expõe circuitos, LEDs e alto-falantes em uma estética crua, em que a técnica se torna processo visível.

No assunto sonoro, Paik investe no ruído como crítica à passividade midiática; Aitken produz atmosferas vívidas e introspectivas; e Mirza concebe o som como matéria dissonante, instaurando ritmos instáveis e cortes concretos. Esses artistas também propõem diferentes modos de ligação com o público: Paik convoca uma interação crítica e lúdica; Aitken convida à contemplação e à introspecção; Mirza provoca uma experiência física, quase fisiológica, na qual a existência é atravessada por fluxos tangíveis. Apesar das

especificidades, todos operam deslocamentos dos modos de fruição convencionais, instaurando regimes que não se pautam pela cronologia ou pelo espetáculo, mas por uma experiência concreta – ativa, rítmica, em quebra.

Essas práticas configuram estratégias críticas de desaceleração e recodificação da vivência temporal frente à cultura saturada. Elas interrompem o automatismo do sentir e instauram ritmos outros: fluxos que desprogramam a lógica do antes e do depois. Nas criações de Aitken e Mirza, o vídeo não apenas representa o tempo – ele o encarna como matéria, ruído e ressonância. Mirza, ao priorizar o som e o circuito exposto, instala um entendimento elétrico do tempo – instável, oscilante e não representacional – que transforma o físico do espectador em superfície que ecoa. Aitken, por sua vez, constrói atmosferas nas quais o tempo se expande como espaço de sensação, oferecendo paisagens imersivas de suspensão, retorno e dilatação. Ambos artistas tensionam, cada um a seu modo, a herança paikiana ao transformar o vídeo em operador de regimes temporais desviantes, não apenas como meio, mas como força afetiva que reorganiza a duração e reinventa o estar no tempo.

Considerações finais: onde o tempo vibra

Este artigo investigou as ressonâncias e reconfigurações das práticas de Nam June Paik nas obras de Doug Aitken e Haroon Mirza, com especial atenção às experiências temporais instauradas por meio da videoarte. Ao analisar como esses artistas contemporâneos tratam o tempo não como medida cronológica, mas como experiência vivida e não mensurável, emergiu uma constelação que alia tecnologias audiovisuais, percepção estética e pensamento filosófico sobre a duração. A escolha por trabalhar com artistas premiados pelo *Nam June Paik Art Center*, cujo reconhecimento internacional reafirma sua relevância no campo da arte contemporânea, reforça o vínculo entre estética e teoria ao problematizar os modos como imagem, tempo e tecnologia se entrelaçam.

Na convergência entre essas práticas e os conceitos de Henri Bergson, o tempo deixa de ser uma sucessão de instantes e passa a operar como plano de virtualidades. Em Doug Aitken, a imagem em movimento torna-se ambiência de estados de espera, silêncio e suspensão. Em Haroon Mirza, o som fragmentado, a luz pulsante e os ruídos eletrônicos criam um tempo marcado por ritmos irregulares e dissonantes. Ambos constroem dispositivos em que o tempo é sentido, mais do que contado – e é justamente nessa recusa à quantificação que se revela um potencial crítico significativo. Essas obras apresentam temporalidades alternativas ao mesmo tempo que desestabilizam os modos de sentir habituais

associados à lógica da aceleração e da eficiência técnica. Trata-se da imagem-tempo, nos termos de Deleuze (1985): aquela que rompe com o esquema de entendimento e ação, instaurando uma apreensão direta da duração, tornando o tempo o próprio objeto de expressão audiovisual. Mais do que contar uma história, ela transforma o tempo em matéria palpável – suspensa, entrecortada, intensificada.

Essas estratégias reforçam as audiovisuais paikianas (Corso, 2023): procedimentos estéticos que emergem da obra de Paik e se expandem em outras experimentações artísticas contemporâneas, articulando imagem, som e tecnologia numa lógica de recombinação, ruído e fluxo. Compreendidas não apenas como herança formal, tais proposições estéticas constituem uma alçada conceitual em constante atualização, tensionando as relações entre ruído e clareza, entre fluxo e pausa, entre dispositivo técnico e corporeidade afetiva.

Ao explorarem a fricção entre som, imagem e silêncio, Aitken e Mirza compõem atmosferas imersivas que questionam a supremacia da imagem narrativa, clara e previsível, dominante na cultura audiovisual, instaurando uma temporalidade expandida. Nessa temporalidade, a experiência vivida antecede e extrapola qualquer forma de significação ou codificação técnica, revelando a virtualidade operativa das imagens e exigindo novos modos de leitura e escuta. Essa abordagem ressoa com Flusser (1985), para quem as imagens técnicas não só representam o mundo, como também o reprogramam: ao codificarem o tempo, elas o tornam manipulável, instaurando novas formas de apreender e assimilar. Nesse sentido, a videoarte mostra o tempo e o opera, inserindo-o no circuito da técnica, da presença e do pensamento.

Essas poéticas – articuladas pela análise desenvolvida – respondem a uma das urgências centrais do pensamento estético contemporâneo: a necessidade de reconsiderar as formas de vivência do tempo diante da saturação informacional e da compressão da apreensão promovidas pelas tecnologias digitais. Ao priorizar a atenção à duração, à hesitação do sentir e ao ruído como forma, tais obras contribuem para um pensamento crítico das temporalidades contemporâneas.

A interlocução entre Bergson e Flusser se revela, portanto, como eixo fundamental desta reflexão. Enquanto Bergson propõe uma ontologia da duração que escapa à mensuração e reivindica o tempo como fluxo contínuo de intensidades qualitativas, Flusser nos convoca a repensar a própria estrutura da percepção sob o domínio dos aparelhos. Juntos, esses pensadores iluminam a videoarte como um território onde o tempo deixa de ser substrato neutro e passa a ser reprogramado – ora como pulso afetivo, ora como intervalo rítmico, ora como ruído operatório. Aitken e Mirza não apenas dão corpo a essas ideias, mas as

tensionam em uma nova captação do tempo e da imagem, na qual o vídeo atua como vetor de recomposição da experiência temporal na era técnica. É nesse entrelaçamento que se delineia uma nova estética da duração – uma que não apenas vê o tempo, mas o escuta, o sente e o habita de modos ainda por vir.

Finalmente, esta investigação insere-se no debate sobre imagem e contemporaneidade ao articular práticas artísticas que dilatam o tempo, ecoam a obra de Paik e instauram novas formas de escuta e visualidade. Como no pedaço de açúcar que Bergson observa dissolver-se lentamente em um copo d'água – imagem de um tempo que se espraia, modifica e conserva –, as instalações de Aitken e Mirza não representam o tempo: elas o fazem pulsar. São práticas que prolongam o instante, reconfiguram a espera e instabilizam regimes de afecção, projetando a videoarte como um campo vital de reinvenção crítica, no qual o tempo vibra, hesita e se transforma com o corpo do espectador, instaurando um regime poético de existência e deslocamento.

Aline Corso

Doutora em Ciências da Comunicação (UNISINOS), investiga audiovisualidades da tecnocultura, seus regimes temporais e seu impacto em sociedade, comunicação, consumo e economia criativa. Realizou pesquisa na Coreia do Sul com apoio da CAPES.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5334-653X>

E-mail: aline.corso@gmail.com

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Passagens de Walter Benjamin**. In: TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice PB Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CORSO, Aline. **Audiovisualidades paikianas: uma arqueocartografia por artefatos da tecnocultura audiovisual contemporânea em ambientes on-line**. 2023. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Unisinos, São Leopoldo, 2023.
- DAVIS, Douglas. **Art and the Future: A History-Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art**. Londres: Thames & Hudson, 1973.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Ed. 34, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

HANHARDT, John. **Video Culture: A Critical Investigation**. Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, 1986.

HÖLLING, Hanna Barbara. **Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art**. Oakland: University of California Press, 2017.

SHAW, Debra Benita. **Technoculture: the Key Concepts**. New York: Berg, 2008.

Recebido em: 10 de junho de 2025.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.