

O elefante luminescente no cubo branco – algumas considerações sobre videoarte e arte contemporânea a partir da leitura da obra de Douglas Gordon

Anton Miguez*

Resumo

O mal-estar e os questionamentos de Ferreira Gullar, publicados na **Folha de S. Paulo** por conta da abertura da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2010, põem em discussão algumas questões da arte contemporânea: o que é arte contemporânea? Qual é seu espaço? Quais são suas materialidades? Que experiências estéticas produz? Não se trata aqui de buscar respostas a essas questões, inclusive pela própria dificuldade em se discutir e conceituar a arte contemporânea. Trata-se, mais que nada, de trazer para debate algumas reflexões, motivadas neste texto pela pretensa análise da obra de Douglas Gordon exposta na Bienal. A proposta de nossa fala é trazer essas questões para debate; promover uma discussão na qual confluam as várias “vozes” que trazemos de nossas leituras, nossas próprias dúvidas e inquietudes. Ou, na pior das hipóteses, promover uma discussão que não nos leve a outro lugar que não seja o de espectadores diante de setenta telas de televisores presentes na instalação de Douglas Gordon, protegida pelo “cubo branco”.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Videoarte. Douglas Gordon.

Em “A pouca realidade”, ensaio publicado na **Folha de S. Paulo** em 7 de março de 2010, o poeta e crítico Ferreira Gullar revelava seu mal-estar em relação à Bienal de São Paulo, lamentando que ela seria tomada por filmes, fotografias e videoinstalações. E não exatamente filmes de ação, mas filmes que tratam da realidade política, econômica e social. Para ele, a fantasia do realismo do passado que representava a realidade foi substituída pelo realismo da arte contemporânea que, agora, em lugar de representá-la, simplesmente a mostra. Desse modo, segundo a leitura de Gullar, a Bienal de São Paulo se transformaria em “festival de cinema, fotos e vídeos para nos mostrar a

* Universidade Presbiteriana Mackenzie e Faculdade Cásper Líbero – São Paulo.

realidade que já conhecemos: a guerra, as penitenciárias, os prostíbulos, os drogados, enfim, o pesadelo redundante, que nos chega diariamente pela televisão e pelos jornais”. (GULLAR, 2010). E mais:

ao substituir as significações simbólicas pela exposição pura e simples dos fenômenos reais, abre-se mão da capacidade humana de criar um universo imaginário que, durante milênios, contribuiu para fazer de nós seres culturais, distintos dos demais seres vivos que, estes sim, limitam-se à experiência do mundo material. (GULLAR, 2010).

O mal-estar e os questionamentos de Ferreira Gullar põem em discussão algumas questões da arte contemporânea: O que é arte contemporânea? Qual é seu espaço? Quais são suas materialidades? Que experiências estéticas ela produz? E mais: o que podemos pensar ou sentir diante de uma obra na qual a hipérbole não se encontra somente em suas dimensões, mas também na confluência de imagens e sons que a compõem?

Não se trata aqui de buscar respostas a essas questões, inclusive pela própria dificuldade em se discutir e conceituar a arte contemporânea. Trata-se, mais que nada, de trazer para debate algumas reflexões geradas a partir de algumas leituras, motivadas neste texto pela pretensa análise da obra de Douglas Gordon, **Praticamente todos os trabalhos em filme e vídeo desde mais ou menos 1992 em diante, para serem vistos em monitores, alguns com fones de ouvido, outros sem som e todos simultaneamente**.

Mas o que nos revela essa obra? O lugar privilegiado dado à visão? O prazer voyeurístico que nos move a colocar-nos diante de uma instalação com setenta aparelhos de televisão? A familiaridade, o estranhamento, o desconforto e o prazer que essas imagens nos proporcionam? Uma reflexão crítica (ou política, talvez) sobre a ditadura da imagem, das câmeras, do controle exercido por elas, sobre novas fronteiras entre o público e o privado, voyeurismo e narcisismo? Poderíamos reduzir a questão à discussão sobre as relações entre a arte e os meios, ou sobre arte e novas tecnologias – que, curiosamente, não encontramos na Bienal –, ou sobre a materialidade da arte contemporânea, seus objetos?

A proposta de nossa fala é, como alertado anteriormente, trazer essas questões para debate; promover uma discussão na qual confluem as várias “vozes” que trazemos de nossas leituras, nossas próprias dúvidas e inquietudes. Ou, na pior das hipóteses, promover uma discussão que não nos leve a outro lugar que não seja o de espectadores diante de setenta telas de televisores, protegidos pelo “cubo branco”.

Arte e mídia

Nos últimos anos, vem-se observando um crescente aumento na produção artística baseada em meios tecnológicos e na cultura digital, as chamadas *media arts*, artemídia ou artes midiáticas, que englobam tanto as produções que se apropriam dos meios de comunicação de massa como aquelas que utilizam os recursos tecnológicos desenvolvidos nos campos da tecnologia digital, da engenharia biológica, das redes colaborativas e dos ambientes virtuais ou semivirtuais. (MACHADO, 2010, p. 7-8). Entre elas, observa-se um grande número de produções baseadas no meio videográfico, as chamadas videoartes – videocriação, videoensaio, videointervenção, videoinstalação, videoperformance, videoescultura, entre outras¹ –, nas quais se inscreve a obra do artista escocês Douglas Gordon, da qual iremos tratar mais adiante.

Os antecedentes artísticos e históricos das artes midiáticas remontam ao início do século vinte, com o surgimento do movimento dadaísta, com as fotomontagens, o *collage*, os *ready-mades*, as ações políticas e as performances, ou seja, com a experimentação de novas técnicas e ideias. Outros antecedentes seriam a *pop art* e a arte conceitual: a primeira, ao inscrever o fazer artístico à cultura popular e midiática; a segunda, ao propor uma natureza conceitual da arte em detrimento a seu aspecto objetual. (TRIBE; JANA, 2009, p. 9).

De um modo mais amplo, devemos entender a inscrição da arte em novos meios como o resultado de um processo que teve início com a Revolução Industrial e as mudanças operadas tanto na configuração econômica como política e social do mundo, que resultariam em uma crise perceptiva: de uma percepção sensorial espacial, passa-se a uma percepção sensorial espaço-temporal ou simplesmente temporal. Tal crise redundaria, conseqüentemente, em uma crise representativa da arte, agora não mais centrada na sua materialidade ou na especificidade de seu meio (pintura, escultura, desenho etc.), senão livre da dependência do objeto e sensível à incorporação do movimento e do tempo em suas estratégias constitutivas (MELLO, 2008, p. 47). Como exemplo dessa mudança perceptiva, Christine Mello cita um fragmento de Victor Hugo, no qual o autor relata sua experiência como observador dentro de um objeto em movimento, no caso, o trem:

1 Segundo catalogação de Louise Poissant, diretora do projeto eletrônico **Dicionário de Artes Midiáticas** do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de Québec. (Cf. MELLO, 2008, p. 29).

As flores já não são flores senão manchas de cor; ou melhor, são vermelhas ou brancas, já não têm mais pontos, tudo são linhas. As plantações de trigo se convertem em amplas plantações amarelas. Os campos se assemelham a amplas colheitas verdes. As cidades, os campanários, as árvores executam um baile e se mesclam disparatadamente com o horizonte. De vez em quando aparece um umbral, uma sombra, uma figura, um fantasma e desaparece como um raio. É a imagem trazida pela janela do trem. (MELLO, 2008, p. 46).

Para Lucia Santaella o próprio conceito de arte foi sofrendo mutações ao longo da história. De artesanato utilitário, no mundo antigo e na Idade Média, a arte “elevou-se”, durante o Renascimento, à condição de arte intelectualizada; no século XVIII, vigorava o sistema das “belas artes” – pintura, escultura, arquitetura, poesia e música –, “que implicava, além da beleza, a habilidade, a superioridade, a elegância, a perfeição e a ausência de finalidades práticas ou utilitárias, em contraste com o artesanato mecânico e aplicado” (SANTAELLA, 2008, p. 6-7); já no século XX, com as mudanças trazidas pela Revolução Industrial e o desenvolvimento de uma cultura urbana e de uma sociedade de consumo, as “belas artes” foram perdendo proeminência, dando lugar a uma cultura marcada pelo domínio dos meios de comunicação de massa. Segundo Santaella, haveria hoje uma convergência entre os meios de comunicação e as artes, convergência essa que não significa identificação:

Para muitos, a comunicação identifica-se exclusivamente com a comunicação de massas, enquanto as artes se restringem ao universo das “belas artes”. Se nos limitarmos a essas visões parciais tanto da comunicação quanto da arte, a pergunta sobre as possíveis convergências de ambas não faz sentido. Entretanto, além de parciais, essas visões são, sobretudo, anacrônicas. Alimentar o separatismo conduz a severas perdas tanto para o lado da arte quanto para o da comunicação. Por que perde a arte? Porque fica limitada pelo olhar conservador que leva em consideração exclusivamente a tradição de sua face artesanal. Por que perde a comunicação? Porque fica confinada aos estereótipos da comunicação de massa. (...) Ora, o que esse ponto de vista nos revela é a impossibilidade de separação entre as comunicações e as artes, uma indissociação que veio crescendo através dos últimos séculos para atingir um ponto culminante na contemporaneidade. Com isso, não se pretende desprezar ou minimizar as especificidades das comunicações, de um lado, e das artes, de outro. Convergir não significa identificar-se. Significa, isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação

de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios. (SANTAELLA, 2008, p. 6-7).

Ainda segundo Santaella, “a produção da arte e o circuito que faz essa produção chegar ao público receptor são inseparáveis da lógica cultural em que essa produção e seu respectivo circuito se inserem”. (SANTAELLA, 2007, p. 140). Desse modo, a arte é parte constituinte dessa lógica e, conseqüentemente, “o caldeirão de identidades, estilos, gêneros, técnicas, práticas, tecnologias, mídias e misturas que caracteriza a cultura também caracteriza a arte contemporânea”. (SANTAELLA, 2007, p. 140). Como bem observa Santaella:

Artes artesanais, pré-industriais, coexistem com artes industrial-mecânicas, eletroeletrônicas e digitais. Não há materiais, suportes, técnicas, tecnologias ou metodologias que possam gozar do privilégio de serem predeterminados como artísticos em detrimento de quaisquer outros. A arte de hoje continua utilizando a tinta, a pedra, os metais, o couro, mas faz uso também de palavras, sons, luzes, tecidos, ar, pó, pessoas, alimentos, animais e muitas outras coisas. Há artistas que fazem vídeo, outros que exploram a potencialidade aberta pelas redes planetárias, mas há também aqueles que se engajam em atividades triviais e variadas, como sair para caminhar, cultivar plantas, oferecer picolés na frente de um imponente museu. É em função dessa pluralidade que Couchot sublinha: “a arte atual continua a se insurgir contra todo tipo de especificidade exclusiva e a se abrir a todas as técnicas, a todos os cruzamentos possíveis entre essas técnicas e a todas as experiências estéticas”. (SANTAELLA, 2007, p. 140).

Essa mesma questão já fora abordada anteriormente por Rosalind Krauss, que a chamaria de condição pós-midiática da arte contemporânea, como observa Arlindo Machado:

Rosalind Krauss, num livro recente chamado **Art in the age of the post-medium condition** (...), observa que muitos artistas contemporâneos (mas ela está se referindo principalmente a Marcel Broodthaers) não se definem mais por mídias, por tecnologias, ou por campos artísticos específicos, ou seja, eles já não são mais artistas plásticos, fotógrafos, cineastas ou vídeoartistas simplesmente. Pelo contrário, eles trabalham com conceitos ou projetos que atravessam todas as especialidades, de modo que os meios utilizados variam de acordo com as exigências de cada projeto e são sempre múltiplos ou associados uns aos outros. É isso que Krauss

chama de “condição pós-midiática”: as obras agora já não são mais *media specific*: elas são maiores que os meios, elas os atravessam e os ultrapassam. (MACHADO *apud* MELLO, 2008, p.11 – destaques da autora).

Mas não se deve ter um olhar ingênuo e achar que tudo se resume à incorporação das mídias e das tecnologias como meios de produção artística. Tampouco se trata de alimentar uma visão anacrônica, como alerta Santaella, e insistir numa delimitação clara entre arte e comunicação, ou entre arte e mídia. Arlindo Machado, por exemplo, fala da reinvenção dos meios e sinaliza que a perspectiva artística é a que mais se desvia da lógica industrial – ou pós-industrial – na qual esses novos meios (ou máquinas semióticas, na concepção de Machado) estão inseridos. Para Machado,

a apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria de bens de consumo. Existem diferentes maneiras de se lidar com as máquinas semióticas cada vez mais disponíveis no mercado eletrônico. A perspectiva artística é certamente a mais desviante de todas, uma vez que se afasta em tal intensidade do projeto tecnológico originalmente imprimido às máquinas e programas que equivale a uma completa reinvenção dos meios. (MACHADO, 2010, p. 13).

Dessa forma, ainda segundo Machado, o artista deve ser capaz de subverter a lógica do meio empregado:

O que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa que ele utiliza, é manejá-los no sentido contrário ao de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de se deixar escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, as obras realmente fundadoras na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia. (MACHADO, 2010, p. 14-15).

Ainda parafraseando Machado, o artista midiático, ao reinventar os meios, faz de sua arte um poderoso instrumento crítico com o qual pensar

as sociedades contemporâneas, propondo alternativas críticas aos “modelos atuais de normatização e controle da sociedade”. Nesse contexto, como bem observa Christine Mello,

O meio videográfico é absorvido no campo da arte não só pelas novas atitudes artísticas vigentes como também pela sua condição de refletir novas condições do real. (...) As modalidades imateriais, virtuais e não tradicionais das práticas midiáticas intervêm no painel da arte contemporânea ao promover misturas no âmbito da ação criativa, substituindo a perspectiva hegemônica dos materiais brutos, de natureza física, para a hibridéz com materiais de natureza energética, chegando mesmo a modalidades simbólicas e numéricas, como as provenientes do computador e das linguagens de programação informática. (MELLO, 2008, p. 45).

É nesse contexto em que se vai configurando a artemídia, que passará, com o tempo, a ser sinônimo de contemporaneidade, marcando, de forma quase hegemônica, sua presença em bienais, feiras de artes e demais instituições da arte contemporânea, não sem levantar algumas críticas e polêmicas.

A primeira delas seria a contradição entre a produção artística e o seu espaço de instalação, já que as instituições de arte contemporânea – e o espaço da Bienal não escapa a isso – ainda reproduzem a ideia do cubo branco, com suas paredes brancas, tetos elevados e pisos neutros, muitas vezes impróprios para a exibição de algumas produções, como as videoinstalações, por exemplo. Ao favorecer a frontalidade dos muros, ele acaba reconfigurando a própria natureza expositiva dessas obras, que, de interativas, passariam a contemplativas, levando o espectador a colocar-se como que diante de uma tela pendurada em uma parede. Mesmo quando se criam salas escuras dentro desses espaços e se resolvem problemas como a acústica, o espectador ainda se vê inserido em um espaço de pura contemplação.

Outra contradição que notamos nessas exposições é a hegemonia da videoprojeção. Tem-se a impressão de que grande parte dos espaços está tomada pela projeção de imagens, demarcadas pelas paredes brancas, como, se no lugar do quadro, estivesse a projeção, o que reforça ainda mais a lógica do cubo branco. Há, de fato, espaço para outros formatos de arte midiática, como as criações colaborativas baseadas em redes, as intervenções em ambientes virtuais e semivirtuais? Essa redução de formatos não criaria uma espécie de *continuum* eletrônico no qual se dissolveriam as diferenças? (ALONSO, 2010). Não contribuiria esse excesso, de algum modo, ao reforço de uma lógica industrial, tendo-se em conta a quantidade de televisores e monitores de plasma que encontramos nesses espaços?

A obra de Douglas Gordon

Colocadas essas questões em plano de reflexão, passemos agora à obra de Douglas Gordon, cujo título, **Praticamente todos os trabalhos em filme e vídeo desde mais ou menos 1992 em diante, para serem vistos em monitores, alguns com fones de ouvido, outros sem som e todos simultaneamente**, é tão monumental quanto a obra em si.

Ela reúne cerca de setenta filmes e vídeos, quase todos em seus títulos realizados nos últimos dezoito anos. Trata-se de uma obra monumental e também de uma exposição retrospectiva, uma instalação em progresso contínuo que faz confluir coleção e genealogia artística. (<http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/Participantes/Paginas/Douglas-Gordon.aspx>. Acesso em: 10/10/2010).

Douglas Gordon nasceu em Glasgow, Escócia, em 1966, e estudou na Glasgow School of Art e na Slade School of Fine Art – University College London. É um dos mais importantes artistas de sua geração e um dos mais reconhecidos no campo da videoarte, com referências ao cinema de Andy Warhol, Alfred Hitchcock, Martin Scorsese e a outros importantes diretores da história do cinema. Em seus trabalhos, ao manipular o tempo (duração) ou o formato das imagens das quais se apropria, acaba desorientando o espectador, que se vê diante de um material que, apesar de reconhecer, resulta estranho, o que lhe provoca uma sensação de ansiedade, reconhecimento e amnésia quando compara as imagens apropriadas e manipuladas com as lembranças que tem das imagens originais.²

O jovem e premiado artista é conhecido por seu trabalho **24 hours psycho** (1993) e recentemente pelo documentário-arte **Zidane – un portrait du 21e siècle (Zidane – um retrato do século XXI)**, realizado em parceria com o artista francês Philippe Parreno, em 2006, exibido recentemente no Itaú Cultural, em São Paulo.

Em **24 hours psycho**, o artista escocês apropria-se da antológica cena do assassinato no chuveiro de **Psicose**, filme de Hitchcock de 1960. Em sua obra, prolonga a cena, de aproximadamente vinte minutos, no original, em vinte e quatro horas, apresentando-nos uma realidade diversa da qual estamos acostumados a experimentar nas salas de cinema:

O cinema em geral – destaca o curador – faz tangível a passagem

² Catálogo da exposição **Timeline/Líneas de tiempo**, de Douglas Gordon, do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, sob a curadoria de Klaus Biesenbach, em agosto/dezembro de 2007.

do tempo, mas **24 hours psycho** vai mais além, expondo os detalhes subliminares, quase imperceptíveis do filme original. Os elementos teatrais, como o suspense, o clímax e a conclusão tornam-se abstratos, revelando a magia de cada fotograma. A instalação permite aos espectadores circular ao redor da tela, fazendo da obra um objeto de contemplação volumétrico e escultural. Enquanto hoje em dia a maioria dos clássicos do cinema são vistos na televisão, Gordon restitui firmemente o ato de contemplação à esfera pública ao projetar esses filmes em uma escala próxima à de sua apresentação original nas salas de cinema, exibindo-as geralmente em telas de dez por catorze pés, e ao mostrá-las em museus ou galerias.³

Em **Zidane – un portrait du 21e siècle**, montado com imagens de apenas um jogo – Real Madrid e Villareal, em 23 de abril de 2005 –, o único foco das dezessete câmaras é Zinedine Zidane. Sons, narrativas com a voz do próprio jogador e a transmissão do jogo pela televisão compõem o filme e acabam por revelar a própria materialidade da televisão, rompendo com os limites entre o documentário e a arte.

Buscávamos fazer o retrato de um homem do século XXI, e resultou que esse homem é Zidane. Ele pode representar algo importante para muitos aficionados por futebol e, ao mesmo tempo, representa algo que vai mais além do futebol.⁴

Para Philippe Dubois⁵, Douglas Gordon pertence a um grupo de artistas responsáveis pela migração do cinema contemporâneo para os museus e outros espaços expositivos que não a tradicional sala de exibição, num fenômeno que nomeia “cinema de exposição”, em oposição ao tradicional “cinema de exibição”. Em sua análise de **24 hours psycho**,

relacionou esta obra de Gordon a Gus Van Sant e sua refilmagem plano a plano de *Psicose* (1998), ousada experimentação cometida no coração da indústria cinematográfica, obviamente

3 **Catálogo da exposição Timeline/Líneas de tiempo**, de Douglas Gordon, do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, sob a curadoria de Klaus Biesenbach, em agosto/dezembro de 2007.

4 **Catálogo da exposição Timeline/Líneas de tiempo**, de Douglas Gordon, do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, sob a curadoria de Klaus Biesenbach, em agosto/dezembro de 2007.

5 Em uma conferência realizada na abertura do 10º Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual –, realizado em Ouro Preto (disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/duboisouropreto.htm>). Acesso em: 18/10/2010).

pouco compreendida à época, embora já anunciasse a gestação de futuras obras-primas, como *Gerry* (2002) e *Elefante* (2003). Ainda mais radical seria o trabalho de Gordon sobre *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956), de John Ford. Em Lyon, o filme foi exibido a uma velocidade tão lenta que sua projeção integral durou nada menos que cinco anos, de 1995 a 2000. Por que cinco anos? Porque este é exatamente o percurso temporal da narrativa, do rapto da menina branca pelos índios até o seu resgate, já adolescente, pelo tio interpretado por John Wayne. Ou seja, a projeção do filme corresponde exatamente ao tempo dos acontecimentos vivenciados pelos personagens ao longo da trama narrada por Ford. (MELLO, 2010).

Dubois analisa, ainda, outra videoinstalação do artista escocês:

Já em *Déjà-vu* (2000), o filme noir **D.O.A. – com as horas contadas** (1950), de Rudolph Maté, foi projetado por Douglas em três telas, uma ao lado da outra. Na primeira tela, o filme é exibido a 23 quadros por segundo, na segunda tela a 24 quadros por segundo e na terceira tela a 26 quadros por segundo. No princípio, esta diferença de velocidade é imperceptível ao olho humano, mas depois de algum tempo estes segundos começam a se transformar em minutos e o espectador passa a ver, ao mesmo tempo, o presente, o passado e o futuro das imagens de *D.O.A.*, experiência potencializada pelo fato de ele estar diante de um filme de suspense que termina de modo trágico. Além de realçar a plasticidade dos planos destes filmes, Douglas Gordon oferece ao espectador a possibilidade de experimentar outra percepção do tempo, “materializando”, em certo sentido, este território fluido que se esconde entre as suas imagens. (MELLO, 2010).

Em **Praticamente todos os trabalhos em filme e vídeo desde mais ou menos 1992 em diante, para serem vistos em monitores, alguns com fones de ouvido, outros sem som e todos simultaneamente**, exposta na 29ª Bienal Internacional de São Paulo, entramos em contato com o universo criativo de Douglas Gordon. Trata-se, como dito anteriormente, de uma exposição retrospectiva, na qual se apresentam setenta vídeos do artista. A configuração hiperbólica da instalação nos obriga a observá-la de perspectivas distintas, ora aproximando-nos, ora afastando-nos das imagens; ora detendo-nos em alguma em especial, ora percorrendo-as num fluxo contínuo. A sensação de familiaridade provocada pelas imagens que ativam nossa memória “cinéfila” ou “televisiva” – muitas delas são obras ou fragmentos de obras de artistas de grande êxito e popularidade no cinema e na televisão, manipuladas pelo

artista; muitas delas são imagens comuns, às quais estamos acostumados a ver na televisão; outras são construídas com o próprio corpo do artista – logo se transforma em estranhamento ou, num sentido psicanalítico, em *unheimlich* – o familiarmente estranho ou o estranhamente familiar. Esse “estranhamento” talvez se deva ao “novo” contexto em que são colocadas: o espectador encontra-se diante de imagens às quais está acostumado a ver na privacidade de sua sala de estar ou dormitório, deslocadas agora para o espaço público da exposição, rompendo a própria lógica da mídia televisiva com a qual estamos acostumados. O emprego de televisores antigos – não são aparelhos de tela plana, plasma ou LCD – não é aleatório, e só vem a reforçar o projeto artístico de Gordon.

Estamos diante de um “elefante luminescente” dentro da lógica do cubo branco, o qual não somos capazes de apreender em sua totalidade, talvez porque importe menos “interpretar” cada imagem individualmente, ou até mesmo em seu conjunto, do que compartilhar o processo de criação do artista, já que se trata de uma obra que demanda a participação do espectador para lhe completar os sentidos, em todas as suas acepções. Elefante luminescente que nos sinaliza que talvez seja mais importante empregá-lo como pretexto para refletir sobre a arte contemporânea, a convergência das mídias e das artes, a reinvenção dos meios pelos artistas, a proposição de posturas críticas em relação à sociedade contemporânea, do que tentar entendê-lo ou apreendê-lo em sua totalidade, como obra acabada.

Abstract

This article reflects about Ferreira Goulart's unease concerning the work of Douglas Gordon in the opening of the 29th International Biennial of São Paulo in 2010. Questions about the aesthetical pertinence of contemporary art are explored focusing, mainly, on sensations and experiences provoked by images and videoart.

Keywords: Contemporary art. Videoart. Douglas Gordon.

Referências

ALONSO, Rodrigo. Comisariado y media art. Disponível em: <http://www.ro-alonso.net>. Acesso em: 10/10/2010.

BIESENBACH, Klaus. **Catálogo da exposição Timeline/Líneas de tiempo**, de Douglas Gordon, do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, sob a curadoria de Klaus Biesenbach, em agosto/dezembro de 2007.

DUBOIS, Philippe. Conferência de abertura do 10º Encontro do Socine em Ouro Preto. Disponível em: <http://www.revisacinetica.com.br>. Acesso em: 10/10/2010.

GULLAR, Ferreira. A pouca realidade. In.: **Folha de S. Paulo**. 07/03/2010. Disponível em: <http://www.bresserpereira.org.br/Terceiros/2010/10.03.A%20pouca%20realidade.pdf>. Acesso em: 10/10/2010.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 3ª ed., 2010.

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

MELLO, Marcus. Um estrangeiro em Ouro Preto. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br>. Acesso em: 18/10/2010.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 3ª ed., 2008.