

Recebido em 25/09/2025 e aprovado em 05/11/2025

DO RUÍDO À PAUSA, A ANTENA SE AJUSTA: NAM JUNE PAIK, KIM NAMJOON E A LINHAGEM CRÍTICA NA GEOPOLÍTICA DO SENSÍVEL SUL-COREANO

Aline Corso¹

Resumo: O artigo investiga a disputa simbólica na geopolítica do sensível a partir das práticas de Nam June Paik e Kim Namjoon (RM). Situadas entre a videoarte analógica e a cultura *pop* digital, suas obras operam uma reconfiguração estética decisiva para a projeção internacional da Coreia do Sul no contexto da *Hallyu*, instaurando modos singulares de visibilidade, escuta e pertencimento no espaço transnacional. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, orientada por uma cartografia conceitual de quatro constelações - linguagem, corpo, imagem e artefato - que tensionam os regimes de mediação mobilizados por ambos os artistas. Os resultados indicam que o gesto crítico e as audiovisualidades paikianas persistem como força operativa, sendo absorvidos e reatualizados pela *Hallyu*. Por meio das estratégias performativas e curatoriais de RM, esse legado adquire novas camadas de afeto, visibilidade e agência simbólica nas plataformas digitais.

Palavras-chave: *Hallyu*. Geopolítica do sensível. Linhagem Crítica.

FROM NOISE TO PAUSE, THE ANTENNA ADJUSTS: NAM JUNE PAIK, KIM NAMJOON, AND THE CRITICAL LINEAGE IN THE GEOPOLITICS OF THE SOUTH KOREAN SENSIBLE

Abstract: This article investigates the symbolic dispute within the geopolitics of the sensible through the practices of Nam June Paik and Kim Namjoon (RM). Situated between analog video art and digital pop culture, their works enact a decisive aesthetic reconfiguration for South Korea's international projection within the context of *Hallyu*, instituting singular modes of visibility, listening, and belonging in the transnational sphere. The research adopts a qualitative approach guided by a conceptual cartography of four constellations - language, body, image, and artifact - that tension the regimes of mediation mobilized by both artists. The findings indicate that Paik's critical gesture and Paikian audiovisualities persist as an operative force, absorbed and reactivated by *Hallyu*. Through RM's performative and curatorial strategies, this legacy acquires new layers of affect, visibility, and symbolic agency within digital platform environments.

Keywords: *Hallyu*. Media aesthetics. Critical Lineage.

1. Sintonizando o Presente: A Hipótese da Linhagem Crítica

A trajetória contemporânea da Coreia do Sul pode ser interpretada por meio de três grandes ondas de transformação sociotécnica, cultural e simbólica (Kim, 2013; Jin, 2016). A primeira, entre as décadas de 1950 e 1970,

marca a industrialização e a consolidação de uma lógica tecnocientífica orientada à eficiência produtiva, como resposta à reconstrução pós-guerra. A segunda, nas décadas de 1980 e 1990, coincide com o processo de redemocratização e o avanço das tecnologias da informação, alçando o país à condição de potência digital.

Já a terceira onda - amplamente referida como *Hallyu* [한류] - emergiu no final dos anos 1990, em resposta à crise financeira asiática, e se desenvolveu ao longo de determinados momentos: (1) radiodifusão regional, com redes de televisão e circuitos cinematográficos estabelecendo rotas de circulação pela Ásia; (2) mobilização transnacional, marcada por turnês, *fandoms*² e convenções que expandiram o alcance da cultura sul-coreana; (3) convergência digital, em que plataformas *on-demand* e redes sociais se tornaram espaços de coautoria e engajamento direto; e (4) institucionalização simbólica, com a cultura *pop* sendo incorporada às estratégias de Estado em fóruns internacionais, ações diplomáticas e mostras curatoriais.

Essa dinâmica - analisada por autores como Joseph Nye e Youna Kim (2019), Dal Yong Jin (2016), Sangjoon Lee e Abé Nornes (2015) e Daniela Mazur (2023) - consolidou a Coreia do Sul como potência criativa, articulando redes digitais, estética *pop* e tecnologias de afeto para ampliar sua influência global. Nesse processo, o país torna-se não apenas produtor de cultura, mas agente ativo na circulação de sentidos, afetos e identidades.

Esse deslocamento não se limita ao plano institucional ou econômico, incidindo diretamente sobre os regimes de mediação que organizam a experiência cultural contemporânea. À medida que plataformas digitais, dispositivos audiovisuais e circuitos algorítmicos passam a estruturar a visibilidade global, a produção cultural sul-coreana deixa de operar exclusivamente por obras ou produtos isolados e passa a se articular através de figuras, performances e dispositivos capazes de condensar e redistribuir sentidos. Nesse movimento, a mediação cultural assume um caráter sensível e relacional, no qual estética, tecnologia e afeto se entrelaçam na constituição de novas formas de presença pública.

Nesse horizonte, certas figuras públicas transcendem a lógica da autoria ou da obra individual e passam a operar como agentes de mediação estética e cultural. Funcionam como “antenas”, no sentido atribuído por Félix Guattari (1992), ao atuarem como sensores das mutações do presente e traduzi-las em experiências que condensam tensões sociais, tecnológicas e simbólicas. Essa sensibilidade adquire centralidade nos debates sobre a *Hallyu* enquanto fenômeno transnacional, cuja recepção não apenas redefine o entretenimento, mas ativa formas de engajamento político e afetivo na internet. É nesse horizonte que este artigo propõe uma aproximação entre duas dessas figuras-antena - Nam June Paik e Kim Namjoon.

Nam June Paik (1932-2006), pioneiro da videoarte e da experimentação eletrônica, desenvolveu uma obra que perturba os meios de comunicação e instaura novas formas críticas de percepção. Suas intervenções não apenas desautomatizam a tecnologia, mas a convertem em território poético e político - articulando ironia, ruído, corpo e máquina em um gesto que antecipa os regimes visuais da cultura digital (Hanhardt, 1982). Embora vinculado a um momento anterior à ascensão da *Hallyu*, Paik projeta uma sensibilidade voltada para o mundo, reposicionando a Coreia do Sul no campo da arte global sem abrir mão de suas singularidades.

Na esteira desse legado, surge Kim Namjoon (1994–), conhecido artisticamente como RM, líder e força criativa por trás do fenômeno global do *K-pop*, o grupo BTS, cuja atuação se desdobra para além da performance musical. Em rede, Namjoon atua como curador cultural ao compartilhar livros, obras de arte e reflexões, operando como embaixador simbólico da Coreia contemporânea. Nessa posição, traduz a linguagem *pop* em discursos sobre memória coletiva, interdependência cultural e midiática e subjetividade distribuída³.

Se Paik tensionava a televisão, Namjoon tensiona os algoritmos: ambos tecem a complexa tapeçaria da cultura contemporânea, unindo o que é disperso e dando voz ao que era silêncio. As práticas de ambos, embora distantes no tempo e nas linguagens, fraturam os códigos midiáticos de suas épocas e reconfiguram modos de presença cultural no mundo.

Curiosamente - e talvez sintomaticamente - seus nomes reverberam: Nam June e Namjoon compartilham a mesma grafia em coreano [남준]. Essa coincidência onomástica, mais do que um detalhe biográfico, funciona como índice simbólico de uma linhagem crítica não planejada - variações rítmicas de uma filiação poética que atravessa a mídia e o tempo. A semelhança, no entanto, não anula os contrastes: Paik operava num contexto de emergência da tecnocultura de massa, enquanto RM atua em ecossistemas moldados por lógicas computacionais e de hipervisibilidade.

Se um desmontava o circuito eletrônico com ironia crítica, o outro o reocupa com vulnerabilidade calculada - ambos desestabilizando as promessas de transparência dos regimes midiáticos que habitam. Este artigo investiga como RM, operando na dinâmica computacional das plataformas digitais, atualiza impulsos estético-políticos presentes na obra de Nam June Paik. O artista atualiza uma corrente crítica que se estende da videoarte à cultura *pop* conectada, do ruído eletrônico à curadoria de si. Neste processo, a *Hallyu* não rompe com a herança de Paik; antes, a absorve, a traduz e a reinscreve em novas materialidades.

A Figura 1 condensa a tese deste artigo em uma justaposição visual. De um lado, o bocejo de Paik - um gesto de ironia e de tédio⁴ que revela sua crítica à passividade da televisão - traduz uma relação de atrito com a tecnologia de seu tempo. De outro lado, a imagem cuidadosamente construída de Namjoon, posando para a revista *Vogue Korea*, revela uma presença que, ao mesmo tempo, é estratégica e vulnerável. O contraste entre os dois artistas serve como um índice da continuidade estética que une suas práticas: ambos usam o corpo e a imagem para subverter as expectativas de seu meio, instaurando uma política que rearticula a relação entre artista, tecnologia e público.

Figura 1 – Nam June e Namjoon



Fonte: A autora (2025), com base em fotografia de Roman Mensing, reproduzida em *The Art Newspaper* (SILVA, 2021), e imagem de Jang (2023).

O objetivo deste trabalho, portanto, é analisar como as práticas artísticas de Paik e RM constituem formas de disputa simbólica na geopolítica do sensível, instaurando modos singulares de visibilidade, percepção e pertencimento. Para tanto, a análise observa os efeitos dessa reorganização estética na construção da visibilidade internacional coreana, em especial no contexto da *Hallyu*, onde arte, cultura digital e estratégias de influência cultural se entrelaçam como forças de mediação simbólica.

Com uma abordagem qualitativa, a pesquisa emprega uma cartografia conceitual como zona crítica de percepção e comparação. Em vez de buscar paralelos formais, o estudo se debruça sobre como as práticas de Paik e RM ressoam em uma trajetória simbólica compartilhada, na qual a arte se converte em interferência nos modos de imaginar e experienciar o mundo.

2. A Arte como Configuração do Sensível na Cultura Digital

Este capítulo parte da hipótese de que a arte é um campo de disputas simbólicas. Mais do que representar o mundo, a arte intervém nos modos de senti-lo. Para além da circulação de produtos culturais, importa investigar como práticas estéticas articulam regimes de percepção, pertencimento e atenção em ecossistemas saturados de visibilidades. Em lugar de respostas fechadas, propõe-se examinar como certos gestos artísticos produzem zonas de incerteza, tensão e reorganização do sensível.

Nesse campo expandido, as práticas artísticas adquirem densidade política ao interferirem na forma como sujeitos aparecem, são escutados e tomam parte na vida comum. Como observou Guy Debord (1997), na sociedade do espetáculo, a vida social é mediada pela imagem, e o visível torna-se instrumento de controle. Em outro registro, Jacques Rancière (2005) reinterpreta esse diagnóstico, argumentando que a política está, em sua raiz, na estética: ela é uma redistribuição do campo perceptível, tratando-se de contestar as condições que definem o que pode ser visto, dito, sentido - e por quem.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15).

A partilha do sensível, assim, consiste na delimitação do que é reconhecido como parte do comum: tempos, espaços e modos de presença considerados legítimos em determinado regime de percepção. A política, nesse sentido, emerge quando tal ordem é abalada - quando vozes, corpos ou afetos até então excluídos da cena comum conquistam visibilidade, ressonância e agência simbólica. Em vez de apenas representar uma identidade, a arte pode perturbar os modos dominantes de reconhecimento e pertencimento.

Ampliando o conceito proposto na introdução, Guattari (1992) pensa o artista como um operador de mutações subjetivas. Para o autor, a força da criação artística reside na potência da estética, que talvez ocupe uma posição privilegiada em nossa época. Ele afirma:

a potência estética de sentir, embora igual em direito às outras - potências de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente -, talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos Agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época (Guattari, 1992, p. 130).

Mais do que um criador de formas, o artista atua como uma “antena” - alguém capaz de captar as intensidades latentes do presente e reorganizá-las esteticamente. O gesto artístico, assim, não apenas comunica ou reflete, mas reconfigura as coordenadas do sensível. Essa perspectiva é particularmente potente no contexto da cultura digital, onde a sensibilidade é atravessada por tecnologias que operam politicamente na definição de posicionamento, atenção e relevância.

Como Lev Manovich (2013) demonstra, os sistemas digitais não apenas distribuem conteúdos, mas instauram hierarquias de visibilidade que

determinam o que pode ou não ser percebido. A arte, ao tensionar esses dispositivos, pode abrir fendas nos fluxos hegemônicos de informação e afetividade. No contexto sul-coreano, essas camadas técnicas se entrelaçam com dinâmicas culturais e geopolíticas que modulam a *Hallyu*. Mais do que uma política cultural de exportação, a *Hallyu* constitui um ecossistema simbólico complexo, no qual estética, afeto e subjetividade se misturam⁵. A cultura *pop* coreana não apenas projeta uma imagem nacional - ela reorganiza o modo como o país é sentido, tensionado e apropriado no circuito global.

É nesse campo expandido de mediações que as práticas de Nam June Paik e RM adquirem espessura crítica. Paik tensiona o regime da televisão ao desmontar sua linearidade e instaurar um léxico visual baseado no ruído, na falha e na colagem. Ao transformar televisores em esculturas cinéticas e imagens em campos de distorção, sua obra propõe uma política da interrupção - revelando, por meio da descontinuidade, novas formas de perceber. Já RM ocupa criticamente o ambiente algorítmico das plataformas, convertendo a visibilidade de um *idol*⁶ em espaço de hesitação e curadoria de si. Suas estratégias performativas deslocam o ideal da plenitude midiática, instaurando uma subjetividade que oscila entre exposição e vulnerabilidade.

Ambos os artistas - em ecologias midiáticas distintas - operam como moduladores simbólicos de seus tempos. Suas obras não apenas participam do fluxo cultural da *Hallyu*: elas o desviam, tensionam e redirecionam. Mais do que ocupar o espaço midiático, suas práticas o friccionam - dobrando o espetáculo sobre si mesmo, politizando presenças e ativando brechas nos modos de ver, ouvir e existir.

Essa potência não reside apenas nos objetos culturais produzidos, mas na capacidade de reinscrever os termos da mediação simbólica: quem pode aparecer, como pode aparecer, e com que efeitos de afeto e memória. A arte, aqui, atua como rearticuladora do campo de percepção - não em um gesto de representação estática, mas como tradução simbólica de uma sensibilidade em trânsito.

3. Do Analógico ao Algorítmico: A Linhagem Crítica em Quatro Eixos de Análise

Nesta seção, delineamos os procedimentos analíticos que orientam a investigação sobre as práticas de Nam June Paik e Kim Namjoon, compreendidas como antenas estético-midiáticas inseridas em ecologias distintas, mas conectadas por sensibilidades convergentes. Retomando o que foi antecipado na introdução, desenvolvemos aqui uma abordagem metodológica voltada a identificar como suas obras e performances atualizam modos de inscrição cultural e regimes de recepção transnacional.

A investigação ancora-se na cartografia da duração, inspirada nas proposições filosóficas de Henri Bergson (1999), nos desdobramentos deleuzoguattarianos (1995) da co-investigação e nas formulações contemporâneas de Debra Shaw (2008), que concebe a tecnocultura como um ecossistema simbólico de embates. Longe de um procedimento linear de coleta e análise de dados, a cartografia é compreendida aqui como um gesto analítico-estético, capaz de acompanhar fluxos, ritmos e intensidades.

Nessa perspectiva, Paik e RM não são abordados como objetos de estudo, mas como vetores de presença e ressonância cultural, cujas práticas ativam regimes sensíveis e midiáticos em constante mutação. O que está em jogo não é a representação totalizante, mas a criação de um plano de consistência entre sensações, temporalidades e formas de mediação. É nesse sentido que mobilizamos o conceito de audiovisualidades paikianas (Corso, 2023), operado aqui como uma lente transversal de leitura.

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).

Mais do que atributos técnicos de uma obra, essas audiovisualidades funcionam, neste estudo, como operadores analíticos capazes de evidenciar continuidades e dissonâncias entre práticas artísticas separadas por décadas, suportes e circuitos midiáticos, permitindo observar como memórias estéticas se atualizam em contextos tecnoculturais distintos.

Como procedimento analítico, partimos de uma imersão no conjunto de materiais produzidos por ambos os artistas - incluindo videoartes, performances, instalações, letras de músicas, entrevistas, postagens em redes sociais, curadorias e ações midiáticas. A partir dessa experiência, buscamos cartografar os modos pelos quais linguagem, corpo, imagem e artefato operam como zonas de ativação simbólica, constituindo espaços de fricção entre estética e política. Desse movimento emergiram quatro constelações conceituais, compreendidas não como categorias fixas, mas como campos móveis de ressonância crítica: (1) a constelação da linguagem, que evidencia como Paik e RM reinscrevem dispositivos de presença e enunciação; (2) a do corpo, que investiga a mobilização de afetos, vulnerabilidades e identidades; (3) a da imagem, que explora a instauração de estéticas de opacidade e camadas de recepção; e (4) a do artefato, que analisa a operação de materialidades simbólicas em regimes de *soft power* que excedem a lógica promocional da cultura.

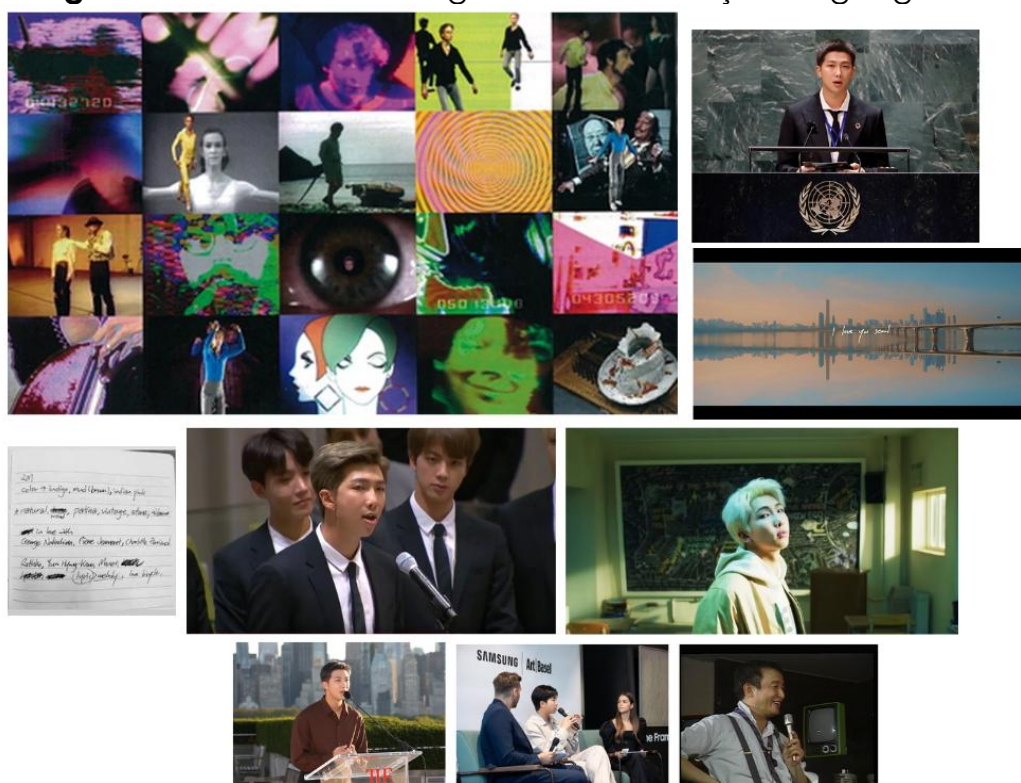
Essas constelações convergem em um eixo transversal: a (re)configuração da projeção midiática da Coreia do Sul como potência cultural, a partir de práticas artísticas que intervêm nos modos de ver, ouvir e imaginar o país no espaço global. Ao articular gestos que operam sob lógicas distintas de circulação e visibilidade, buscamos compreender *menos* o que esses artistas representam e *mais* o que colocam em movimento - afetos, sentidos e regimes de percepção - tanto no plano simbólico quanto nos circuitos de recepção e engajamento.

A cartografia aqui proposta, portanto, não se limita a uma análise comparativa entre dois nomes, mas constitui uma leitura expandida que

reconhece suas práticas como linhas de continuidade e torção em um campo sensível em constante movimento, no qual arte, mídia e política cultural se entrelaçam na produção de mundos. A seguir, o artigo aprofunda a leitura das práticas de Paik e Namjoon a partir de cada uma das constelações conceituais apresentadas.

3.1 Linguagem: De Ruídos Midiáticos a Narrativas Existenciais

Figura 2 – Prancha de imagens da constelação Linguagem



Fonte: elaboração própria a partir de imagens obtidas via Google Imagens e Pinterest, sem autoria identificada. Uso acadêmico conforme art. 46, III, da Lei nº 9.610/1998.

Entre Paik e RM, a linguagem deixa de ser veículo transparente. Ela se converte em superfície instável, marcada por ruído, falha e suspensão. Ambos recusam sua função instrumental e a tratam como matéria estética, política e afetiva – não como ponte, mas como dobra, e não como tradução, mas como resistência.

Paik tensiona os códigos da comunicação ao fazer da falha técnica um gesto estético. Na obra *TV Buddha* (1974), a imagem do Buda é devolvida a

si mesma por meio de um circuito fechado, estabelecendo um ciclo meditativo onde não há transmissão, apenas retorno. Já em *Good Morning, Mr. Orwell* (1984), o *delay* e a fragmentação das transmissões via satélite não são erros a corrigir: são parte da obra. A linguagem, para Paik, é ruído criativo - espaço de pausa e de colapso deliberado da linearidade comunicativa. Ele não fala para esclarecer, mas para desestabilizar.

Já RM opera esse deslocamento por outras vias. Em *Intro: Persona* (BTS, 2019), faixa performada unicamente por RM, a pergunta “quem sou eu, uma pergunta que venho me fazendo por toda a vida” [나는 누구인가 평생 물어온 질문] não busca resposta, mas expõe o próprio gesto de perguntar como performance. Sua linguagem poética incorpora incerteza, silêncio, tropeço - não como falha, mas como estratégia. Já nas letras de *mono* (RM, 2018), sua segunda *mixtape*, palavras simples, repetidas e arrastadas instauram uma temporalidade subjetiva, em que o sentido se dissolve na cadência melancólica.

Enquanto Paik implode os sistemas linguísticos por excesso - sobreposição de línguas, justaposição semântica, colagem verbal -, RM os interpela por contenção: a fala fragmentada, o inglês vacilante e o sotaque assumido se tornam elementos de uma poética da vulnerabilidade. Ambos recusam a transparência como valor e afirmam: a linguagem, quando demasiadamente clara, deixa de tocar.

Paik operava com a materialidade da voz eletrônica: transmitia simultaneamente em coreano, japonês, inglês e alemão, dissolvendo a possibilidade de leitura unívoca. Sua fala era polifonia crítica – uma sobrecarga que desorientava. Por outro lado, RM aciona o bilinguismo como campo de fricção identitária: ao mesclar coreano e inglês, sem apagar a particularidade de sua fala ou padronizar a enunciação, propõe um regime de escuta mais atento, mais lento e mais afetivo.

A estratégia linguística dos artistas, embora situada em regimes distintos, articula-se à circulação global da cultura coreana. Na vanguarda da arte ocidental, Paik mobiliza uma plurivocalidade crítica para dissolver a

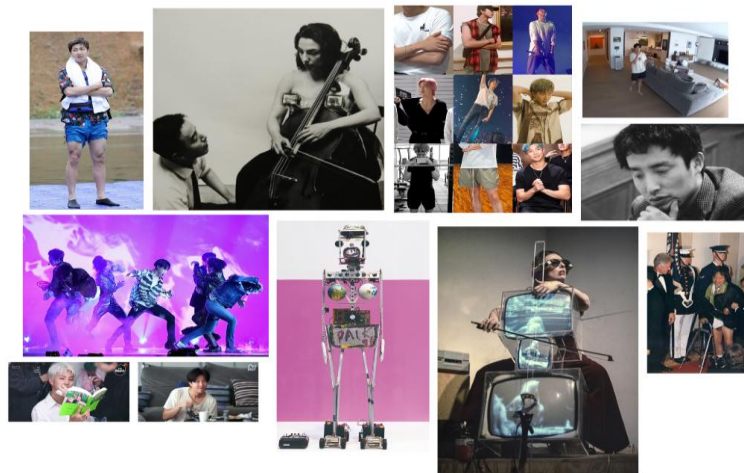
comunicação de massa e antecipar uma sensibilidade cultural emergente. Em RM, essa operação se reinscreve na *Hallyu*, onde o bilinguismo deixa de ser instrumento de alcance internacional e passa a operar como campo de atrito de uma identidade em devir.

Nesse deslocamento, a linguagem não responde: ela desvia. Em Paik, esse desvio assume a forma do ruído, tornando visíveis as falhas da comunicação massificada; em RM, a palavra se desacelera até converter-se em incerteza compartilhada, um dispositivo performativo que sustenta o risco de dizer sem estabilizar o sentido. Embora por operações distintas - a explosão do código em Paik e sua suspensão em RM - ambos recusam a eficácia comunicacional e afirmam a exposição como método, privilegiando menos o entendimento imediato do que a afecção.

Em Nam June Paik e Kim Namjoon, a linguagem não se restringe ao verbal ou ao eletrônico, mas atravessa o corpo. Voz, gesto, respiração e performance passam a operar como extensões do dizer, deslocando a enunciação para além do código. Nesse movimento, o corpo é convocado como superfície crítica de inscrição, onde o sentido não se estabiliza, mas se produz na exposição e na presença.

3.2 Corpo: Da Performance Antiartística à Coreografia Globalizada

Figura 3 – Prancha de imagens da constelação Corpo



Fonte: elaboração própria a partir de imagens obtidas via Google Imagens e Pinterest, sem autoria identificada. Uso acadêmico conforme art. 46, III, da Lei nº 9.610/1998.

O corpo, nas práticas de Nam June Paik e RM, não é suporte inerte, mas operador simbólico - superfície vibrátil entre tecnologia, subjetividade e cultura. Ambos o acionam como vetor de presença e confronto, ainda que sob gramáticas midiáticas radicalmente distintas.

Em Paik, a dimensão corpórea frequentemente aparece como extensão do circuito eletrônico. Nas performances *Fluxus* das décadas de 1960 e 1970, o corpo humano e o dispositivo técnico se contaminam, borrando fronteiras entre sujeito e máquina. Na parceria com a violoncelista Charlotte Moorman, obras como *TV Bra for Living Sculpture* (1969) e *TV Cello* (1971) transformam o corpo feminino em tela, instrumento e provocação - dobrando erotismo, espetáculo e crítica midiática. Ali, a instância corpórea não representa: interfere. *Robot K-456* (1964), robô antropomórfico atropelado em uma performance urbana, dramatiza a obsolescência do humano moderno diante da automação: a carne cede à ferrugem e o gesto à falha mecânica. Paik converte o organismo em ruína midiática - figura liminar entre humanismo e tecnocultura.

Em RM, a presença é ancorada no léxico da hipervisibilidade performática do *K-pop*. Embora não ocupe o centro da dança no BTS, sua atuação coreográfica articula sutileza e introspecção, conjugando gesto, voz e imagem em uma expressividade marcada por pausas, silêncios e falhas visíveis. Fora dos palcos, especialmente nas *Bangtan Bombs*⁷ (2013–), essa presença é reinscrita como espaço de vulnerabilidade - cansaço, ansiedade, autocuidado - produzindo uma corporalidade que atravessa o *idol* idealizado e se aproxima de um artista em fricção constante com o sistema que habita.

A Coreia do Sul, no contexto da *Hallyu*, projeta sua cultura por meio de corpos altamente disciplinados, produzidos por regimes industriais e midiáticos, nos quais o movimento sincronizado é convertido em síntese de uma modernidade tecnológica e de uma ambição global. Nessas corporalidades, a performance transcende o espetáculo e se torna uma assinatura estética. É nesse regime que a prática de RM ganha nova camada. Se o corpo de Paik insurgia contra o rigor da televisão, o corpo de RM opera dentro da rigidez algorítmica e coreográfica do *K-pop*. No entanto, sua atuação não se limita

A imagem, para Paik e RM, não é apenas um dispositivo de visibilidade, mas uma zona de negociação entre técnica, corpo e poder. Ambos a mobilizam como superfície instável, onde os códigos dominantes da representação são tensionados - seja pela distorção analógica das ondas eletrônicas, seja pela manipulação algorítmica de aparições digitais. Em vez de transparência, propõem camadas: opacidades moduladas por ruído, saturação, silêncio e curadoria.

Para Nam June Paik, a imagem eletrônica não obedece a uma lógica representacional. Suas obras recusam a televisão como espelho do mundo e a reinscrevem como campo de conflito entre o biológico e o técnico. Em *Magnet TV* (1965), a intervenção magnética torna a imagem instável e sujeita à interferência; em *Video Fish* (1975), o acoplamento entre peixes vivos e telas distorcidas produz uma imagem-ecossistema, marcada por pulsação e contaminação. Não há fidelidade nem representação, mas variação - um gesto que antecipa a estética do *glitch* e configura o erro e o ruído como política da percepção.

Em outro contexto midiático, RM opera a imagem digital como campo performático em permanente reconstrução. Inserido no regime de hipervisibilidade do *K-pop*, seu gesto não busca estabilizar identidades, mas expor a imagem como superfície saturada, construída por sobreposições, cálculos e excessos. O videoclipe *IDOL* (2018), do BTS, exemplifica esse procedimento: imagens hiperprocessadas, camadas gráficas, colagens visuais, referências culturais híbridas e coreografias não representacionais - orientadas menos à expressão do eu do que à exposição do colapso identitário - compõem uma *mise-en-scène* que implode a noção de identidade como essência fixa. A referência explícita à obra *Video Fish*, quando os membros do grupo cantam dentro de um aquário, reforça esse diálogo transversal com Paik (Figura 5), atualizando sua lógica em um regime algorítmico de circulação massiva.

Em vez de uma visualidade “naturalizada”, *IDOL* assume a exuberância como método e o excesso como linguagem. Aqui, como sugere Manovich (2013), a imagem não representa: ela calcula, simula e arquiteta experiências

sensoriais, organizadas por uma lógica algorítmica da hipervisibilidade. Tanto em Paik quanto em RM, a imagem deixa de ser evidência para se tornar operação - um espaço onde técnica, poder e sensibilidade se confrontam, revelando não o que se vê, mas como se vê e sob quais condições.

Figura 5 – Video Fish e IDOL



Fonte: elaboração própria a partir de imagens obtidas via Google Imagens e Pinterest, sem autoria identificada. Uso acadêmico conforme art. 46, III, da Lei nº 9.610/1998.

Essa operação não se limita à visualidade espetacular. A imagem pública de RM se ramifica em plataformas, entrevistas e redes sociais digitais, onde ele atua como produtor e mediador cultural. Nesse regime, a imagem torna-se curadoria - não de uma identidade essencial, mas de um posicionamento ético-estético em um ecossistema de visibilidade contínua. Sua atuação não elimina contradições; ao contrário, as integra, modulando a aparição entre presença e silêncio, definição e ambiguidade.

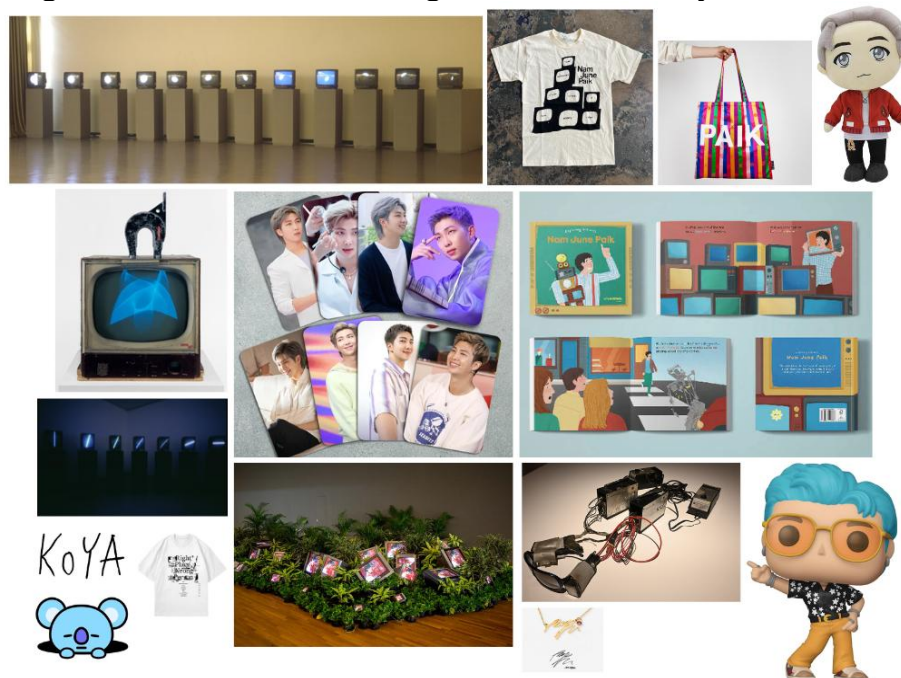
A emergência da *Hallyu*, como um fenômeno de projeção cultural em escala global, é inseparável de sua potência imagética. A onda coreana constrói sua presença a partir de videocliques de alta qualidade, produções estéticas impecáveis e narrativas visuais que se tornam referência para o consumo global. É nesse contexto que as obras de Paik e RM ganham uma ressonância particular. Se a estética do *glitch* de Paik foi um gesto pioneiro que abriu as portas para uma sensibilidade visual não-ocidental, as práticas de RM operam a partir do centro desse sistema. Ao introduzir a curadoria, o silêncio e a incompletude na imagem hipercurada do *idol*, RM questiona a transparência do *soft power* e reintroduz a imagem como um espaço de contradição, não de afirmação.

Se Paik desmontava o sistema televisivo para reconfigurá-lo como arte crítica, RM desestabiliza o regime imagético da celebridade contemporânea ao introduzir ruídos sutis na lógica da transparência. Em ambos, a imagem não é confirmação, mas pergunta: *quem vê? O que se vê? O que é permitido ser visto?* Enquanto o primeiro transforma os circuitos analógicos em zonas de experimentação, o segundo habita os circuitos digitais com consciência metalinguística. Paik desmonta; RM desloca. Paik interrompe o fluxo; RM dobra a exposição. Ambos recusam a neutralidade da imagem e operam contra o regime da evidência – não para negar a visibilidade, mas para disputar suas condições.

A imagem, contudo, não vive sozinha. Ela atravessa superfícies, objetos e dispositivos. É no artefato – seja tecnológico, simbólico ou cotidiano – que essas práticas se ancoram e se expandem. A próxima constelação nos leva ao território onde memória, materialidade e mediação se entrelaçam.

3.4 Artefato: Do Objeto de Mídia Reconfigurado aos Produtos de Consumo Cultural

Figura 6 – Prancha de imagens da constelação Artefato



Fonte: elaboração própria a partir de imagens obtidas via Google Imagens e Pinterest, sem autoria identificada. Uso acadêmico conforme art. 46, III, da Lei nº 9.610/1998.

O artefato, em Paik e RM, é mais que objeto: é operador simbólico, condensador de tensões entre técnica, afeto e política. Ambos compreendem a materialidade como linguagem - não passiva, mas ativa - capaz de estabelecer regimes sensíveis e agências simbólicas.

Em Paik, os dispositivos eletrônicos perdem sua funcionalidade técnica para se tornarem provocadores de percepção. Obras como *TV Garden* (1974) suspendem a fronteira entre o natural e o artificial: monitores se integram às plantas, cabos entrelaçam-se como raízes e o circuito eletrônico passa a operar como um ecossistema estético. Não se trata apenas de transmitir imagens, mas de criar zonas de vibração onde o artefato se articula como corpo, como interferência e como metáfora crítica. A televisão, antes vetor de normatividade midiática, é reprogramada como superfície de indisciplina sensorial.

No universo do *K-pop*, as materialidades operam segundo um código específico: *photobooks*, mascotes, álbuns e objetos de coleção funcionam como extensões afetivas do vínculo entre fãs e ídolos. RM, no entanto, desloca esse circuito para além da lógica do consumo ao incorporar livros, esculturas e anotações pessoais em sua aparição pública. Esses objetos não indexam apenas uma intimidade biográfica; atuam como gestos curatoriais que traduzem um posicionamento estético e ético - operação que se institucionaliza de forma explícita na exposição RM x SFMOMA (SFMOMA, 2025, *online*), a ser realizada em 2026 no *San Francisco Museum of Modern Art*, que apresentará obras de sua coleção pessoal em diálogo com o acervo do museu. Sua biblioteca privada, o diário fragmentado e suas escolhas curatoriais passam, também, a operar como interfaces simbólicas, nas quais o banal é convertido em linguagem e a interioridade em dispositivo de mediação.

Se Paik desmontava o aparato técnico para revelar suas camadas ideológicas, RM reinscreve objetos cotidianos em uma dramaturgia pública em que o sujeito é também arquiteto de sua imagem. Se nos televisores manipulados de Paik vibra o tempo eletrônico da modernidade tardia, nos microfones, plataformas e câmeras acionadas por RM pulsa o tempo

rizomático da autoinscrição digital - simultaneamente íntimo e global, cotidiano e espetacular. Ambos recusam o artefato como fetiche ou ferramenta neutra. Em suas práticas, o objeto é convocado a agir: ele inquieta, desloca, afeta. Paik nos convida a firmar a falha técnica como linguagem; RM nos propõe uma arqueologia afetiva da presença - onde a performance de si passa pelos resíduos materiais da existência.

A Coreia do Sul, através da *Hallyu*, projeta sua cultura por meio de uma produção massiva de artefatos que funcionam como objetos de consumo, mas também como vetores de memória e afetividade. É nesse contexto de hiperprodução que as obras de Paik e RM ganham ressonância. Se a crítica de Paik operava por meio de objetos tecnológicos reconfigurados - televisores e circuitos -, a de RM se manifesta na apropriação de dispositivos culturais e cotidianos que fogem à lógica de mercado do *K-pop*. RM atualiza, assim, a provocação paikiana: enquanto Paik transformava a mídia em arte crítica, RM reinscreve objetos de sensibilidade em um sistema que tende a tudo transformar em *commodity*.

No capitalismo de plataforma, onde tudo aspira à transparência funcional, o artefato retoma densidade: ele abriga contradições, memórias e incompletudes. Se Paik revelava o dispositivo como ideologia, RM o transforma em vestígio de sensibilidade - reposicionando a crítica paikiana em um novo regime, no qual a estética *pop* e a curadoria de si convergem como modos de inscrição política.

*

Essas quatro constelações não operam apenas como categorias de análise. Elas funcionam como zonas de acomodação do tempo, onde o sensível é disputado, curvado e reorientado. Ao nos aproximarmos das práticas de Nam June Paik e Kim Namjoon por meio desses eixos, torna-se possível perceber que suas obras não visam representar o mundo, mas reorganizá-lo - instaurando ritmos, hesitações e desvios que afetam o que pode ser visto, ouvido e sentido.

Em cada constelação emergiram intervalos férteis: a *linguagem* como ruído e silêncio intencional; o *corpo* como superfície de atrito entre o íntimo e

o espetáculo; a *imagem* como campo de opacidade crítica; e o *artefato* como mediador simbólico entre memória e presença. Nesse entrelaçamento, Paik e RM não apenas refletem seus contextos tecnoculturais - eles intervêm neles, redesenhando os modos de subjetivação possíveis na era da mediação ubíqua. Suas obras abrem a possibilidade de imaginar outros mapas do sensível - menos lineares, mais ambíguos, mais vivos. Mais do que artistas icônicos, eles atuam como moduladores do sensível em seus respectivos ecossistemas midiáticos, e suas práticas emergem como políticas da sensibilidade.

Ao articular práticas experimentais com formas de mediação afetiva e estética, Paik e RM evidenciam que a arte não espelha o real, mas o traduz. É nesse intervalo - entre o ruído e o gesto, entre o colapso da imagem e a pausa da linguagem - que suas obras nos mantêm em suspensão, com as antenas ligadas, rearticulando modos de ver e pertencer no presente global.

4. Sinal Ajustado: a Tradução do Sensível na Linhagem Crítica

Em um tempo de circulação algorítmica de imagens, afetos e discursos, as práticas artísticas tornam-se também práticas de inscrição simbólica - modos de interferir nos regimes do sensível que moldam a inserção de uma cultura no mundo. Este artigo partiu da hipótese de que Nam June Paik e Kim Namjoon operam como moduladores simbólicos, tensionando as formas de visibilidade, escuta e pertencimento no circuito global a partir de práticas que entrelaçam estética, tecnologia e política.

Esse percurso analítico, guiado por quatro constelações, demonstrou que a aproximação entre os dois artistas não se funda em equivalências geracionais ou formais, mas em uma linhagem crítica que reconfigura o comum (Rancière, 2005). Se as videoinstalações de Paik transformam monitores televisivos em campos escultóricos e propõem uma estética da interrupção, RM opera o mesmo gesto crítico no ambiente algorítmico das plataformas: ele torce e desconstrói os meios, deslocando a performance do *idol* para uma estética da atenção e curadoria de si. A inserção dessas

práticas no contexto da *Hallyu* revela que a onda coreana atua como um arranjo afetivo e simbólico, no qual Paik e RM não apenas participam, mas a expandem e tensionam, abrindo fissuras em seu interior.

Essas práticas operam como arquiteturas críticas da experiência, reorganizando aquilo que pode ser percebido, compartilhado e nomeado, reafirmando, assim, que toda política é também uma estética - uma transformação da partilha do sensível. A força dessa intervenção reside na complementaridade das quatro constelações, nas quais a opacidade da imagem e o ruído da linguagem se articulam à subversão do corpo-espetáculo e à reconfiguração do artefato. É essa sinergia que posiciona as obras de Paik e RM como cerne da disputa simbólica na geopolítica do sensível.

Mais do que artistas icônicos, Paik e RM atuam como tradutores simbólicos de uma Coreia em fluxo, atravessada por ruídos, camadas e rearticulações. Ao operar no atrito entre regimes de visibilidade e modos de enunciação, suas práticas deslocam os modos de ver, imaginar e pertencer no presente global. Criar, afinal, não é fixar identidades ou territórios, mas traduzir sensibilidades em movimento.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BTS. **Intro: Persona**. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/M9Uy0opVF3s?si=rlZ1JX3xdkJqdGko> Acesso em: 11 ago. 2025.

BTS. **IDOL**. 2018. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/pBuZEGYXA6E?si=B-E1FeOaWkkMD9aZ> Acesso em: 11 ago. 2025.

BTS. **Fake Love**. Performance ao vivo no *Billboard Music Awards*, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/wrY3csCav9M?si=P94jr5f59bZN2pOb> Acesso em: 11 ago. 2025.

BTS. **Bangtan Bombs**. 2013-. Série de vídeos. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PL5hrGMysD_Gu2a7-KuaQTxjRVPqM2Bi63&si=qpLpADngBMJHwMZb Acesso em: 11 ago. 2025.

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.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcio Costa. São Paulo: Editora 34, 1992.

HANHARDT, John G. **Nam June Paik**. New York: W W Norton & Co Inc, 1982.

JANG, Dukhwa. RM stays truthful to every moment. Fotografia. **Vogue Korea**, 16 mai. 2023. Disponível em: <https://www.vogue.co.kr/2023/05/16/rm-stays-truthful-to-every-moment>. Acesso em: 11 ago. 2025.

JENKINS, Henri. **Fans, bloggers and gamers**: exploring participatory culture. New York: New York University Press, 2006.

JIN, Dal Yong. **New Korean wave**: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media. Urbana: University of Illinois Press, 2016.

KIM, Youna (Org.). **The Korean Wave**: Korean Popular Culture in Global Context. London: Routledge, 2013.

LEE, Sangjoon; NORNES, Abé Mark (Eds.). **Hallyu 2.0**: The Korean Wave in the Age of Social Media. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.

MANOVICH, Lev. **Software takes command**. Bloomsbury Academic, 2013.

MAZUR, Daniela. **A Coreia do Sul e a Hallyu**: uma globalização alternativa no mundo multipolar. Tese (Doutorado em Comunicação) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

NYE Jr., Joseph S. **Soft power**: the means to success in world politics. New York: Public Affairs, 2004.

NYE, Joseph S.; KIM, Youna. Soft power and the Korean Wave. In: KIM, Youna (Org.). **South Korean popular culture and North Korea**. London: Routledge, 2019. p. 41–53.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo/ Editora 34, 2005.

RM. **mono**. 2018. Álbum musical. Big Hit Entertainment.

SFMOMA. **RM and SFMOMA partner on first exhibition of its kind**. Press release sobre a exposição RM x SFMOMA, a ser realizada de outubro de 2026 a fevereiro de 2027. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/press-release/rm-and-sfmoma-partner-on-first-exhibition-of-its-kind> Acesso em: 11 ago. 2025.

SHAW, Debra B. **Technoculture**: the key concepts. New York: Berg, 2008.

SILVA, José da. An expert's guide to Nam June Paik: five must-read books on the Korean-American artist. **The Art Newspaper**, 10 jun. 2021. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2021/06/10/an-experts-guide-to-nam-june-paik-five-must-read-books-on-the-korean-american-artist>. Acesso em: 11 ago. 2025.

TOLEDO, Ana Clara; MENARDI, Betânia; MOLINA, Carolina Soares; MILANEZI, Maicon Faria. A relação do fã e a mídia: participatividade e influência. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 18, 2013, Bauru, SP. **Anais...** São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013.

NOTAS

¹ Pesquisadora visitante no Ewha Creative Art Center, da Ewha Womans University, na Coreia do Sul. Doutora em Ciências da Comunicação (UNISINOS) na linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais, com período de coleta de dados na Coreia do Sul (bolsa PROEX/CAPEs), Mestra em Processos e Manifestações Culturais (FEEVALE) na linha de pesquisa Linguagens e Processos Comunicacionais (bolsa PROSUP/CAPEs) e Bacharela em Tecnologias Digitais (UCS). E-mail: aline.corso@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5334-653X>.

² De acordo com Henri Jenkins (2006, p. 41), um fã não é apenas “um espectador comum de um certo programa que traduz o que vê em algum tipo de atividade cultural, mas aquele que compartilha sentimentos e pensamentos a respeito do conteúdo desse programa com amigos, juntando-se a uma ‘comunidade’ de outros fãs que têm interesses em comum”. Essas comunidades são conhecidas por *fandoms*, palavra de origem inglesa, formada a partir da abreviação da expressão “*fan kingdom*”, ou “reino dos fãs”, (TOLEDO et al., 2013).

³ Sua atuação como embaixador se manifesta em esferas formais, como no discurso na 73ª Assembleia Geral da ONU em 2018 em apoio à campanha “Love Myself” da UNICEF, que foi inspirada pela série de álbuns “Love Yourself” do BTS. Sua nomeação como enviado presidencial especial para as futuras gerações e cultura é outro exemplo. Em uma leitura menos formal, ele utiliza sua conta pessoal no Instagram (@rkive) como plataforma curatorial,

destacando a arte e a cultura coreana por meio de visitas a museus e galerias, o que complementa e ressignifica seu papel na esfera pública global.

⁴ O conceito de tédio (*boredom*) é constante na crítica de Paik à televisão. Em seu ensaio de 1963, "*Afterlude to the Exposition of Experimental Television*", ele já discutia o tema, afirmando que a televisão, como era praticada, promovia a passividade e o tédio. O bocejo de Paik não é um ato isolado, mas uma extensão performática e irônica de uma crítica que ele vinha desenvolvendo ao longo de sua trajetória. Ver: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/31> Acesso em: 24 set. 2025.

⁵ Embora autores como Nye (2004) interpretem o fenômeno como estratégia de *soft power*, críticas como as de Mazur (2023) apontam os riscos de uma leitura instrumental e estatal: "essa é apenas uma das facetas que pode explicar o fenômeno, mas não a sua integridade, e simplifica-lo a um conceito estadunidense é mais uma forma de estereotipar uma indústria complexa, multifacetada e de forte poder nacional do mundo majoritário (...) Além disso, esse discurso dá a entender que a cultura pop sulcoreana só teve a chance de se expandir pelo mundo por causa de seu potencial político ou de estratégias diplomáticas específicas criadas a esse favor ou de incentivos governamentais, e não porque é um fenômeno cultural com capacidade de dialogar e conquistar outros públicos. Portanto, é uma retórica restritiva que agrega valor apenas ao caráter político, desconsiderando a qualidade artística" (Mazur, 2023, p. 103).

⁶ "O *idol* é a celebridade/personalidade midiática do K-pop que faz parte do sistema de agenciamento de talentos da indústria do pop sul-coreano (...) são desenvolvidos dentro do sistema *idol* para terem as habilidades e as performances apropriadas para atraírem público, engajarem marcas e se apresentarem como modelos de um estilo de vida agregado ao consumo dessa cultura pop" (Mazur, 2023, p. 83).

⁷ As *Bangtan Bombs* (2013-), são uma série contínua de vídeos curtos publicados pelo BTS em seus canais oficiais, dedicados a registrar bastidores, ensaios, deslocamentos e momentos cotidianos do grupo. Diferentemente de conteúdos performáticos formais, esses microvídeos operam em um regime de baixa espetacularização, expondo falhas, pausas, afetos e vulnerabilidades, e funcionando como um dispositivo institucional de proximidade e circulação afetiva no interior da *Hallyu*.