



# ARTE E MEDIAÇÃO ART AND MEDIATION

**Maria Teresa Cruz**

*CIC Digital, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /  
/ Universidade Nova de Lisboa  
mtpc@fcsh.unl.pt*

## RESUMO

Procura-se, neste ensaio, compreender a centralidade da noção de médium no âmbito dos debates acerca da arte moderna e contemporânea e o consenso alargado que neles se foi estabelecendo a respeito de uma condição pós-media da cultura e da arte. O atravessamento do pensamento da arte pela problemática da mediação, seja na sua dimensão estética e semiológica, seja no âmbito da sua relação com a técnica explícita, contudo, a persistência desta problemática e a dificuldade do seu encerramento.

## PALAVRAS-CHAVE

**Arte | Mediação | Comunicação | Técnicas culturais**

## ABSTRACT

This article reflects upon the centrality of the subject of mediality in modern and contemporary art theory, namely in aesthetical, phenomenological, semiological and technological approaches. This pervasiveness, across various epistemic and historical understandings of art, demands a re-interpretation of the radical change it is then implied by the announcement of a post-medium condition of art and culture.

## KEYWORDS

**Art | Mediation | Communication | Cultural Techniques**

A temática da mediação tem atravessado de modo persistente a crítica cultural das últimas décadas, com reflexo em algumas problemáticas importantes em torno da arte moderna e contemporânea: por exemplo, a problemática da relação paradoxal entre comunicação e arte, que nos fala do caráter irrepresentável e incomunicável da obra de arte; a oposição entre arte e “cultura dos media”, sendo esta identificada com a “indústria da cultura”, o “espetáculo” ou o entretenimento; ou, ainda, a afirmação de uma condição “pós-media” da arte contemporânea, a entender como uma superação da própria problemática do médium. Ora, dificilmente se poderá deduzir daqui o reconhecimento da pertinência da noção de “médium” para a compreensão da arte. Pelo contrário, a inscrição preponderante da noção de médium no campo dos dispositivos técnicos da comunicação e da cultura de massas foi ditando uma desadequação de princípio à sua aplicação ao campo da arte, sendo a tensão e oposição entre ambos sistematicamente afirmadas pela maior parte da crítica cultural e da crítica da arte.

A história e a teoria da arte parecem ter-se desviado assim, com bastante sucesso, do conceito de “médium”, não participando aliás de uma reflexão que se foi tornando central ao pensamento crítico da segunda metade do século XX (a da teoria e filosofia dos media) e mantendo-se também afastadas, na sua maior parte, da reflexão e receção das artes industriais como, por exemplo, o cinema. Os termos “médium” e “média” vão sobretudo emergindo no seu discurso por um efeito de contaminação, (decorrente da entrada da fotografia, do vídeo e de outras formas da imagem em movimento no campo da arte), vindo a adquirir por fim protagonismo a respeito de uma condição “intermedial”, “pós-medial” ou “transmedial” das práticas artísticas contemporâneas. A teoria e a história da arte não chegam, pois, a abrir uma via de reflexão sistemática acerca da relação entre arte e *médium*, dado o entendimento implícito de que esta relação se encontra sobretudo capturada por um pensamento e um enquadramento tecnológicos, submetidos a uma racionalidade instrumental ou dispositiva, à qual a arte e a teoria da arte se dão justamente por missão resistir.

A temática ganhará, contudo, uma relevância específica, no âmbito da arte contemporânea, através de um

reacendimento crítico: o debate em torno de uma certa interpretação do moderno, enquanto arte dos meios. Esta interpretação relaciona a conquista da autonomia da arte com o centramento nos seus meios, movimento através do qual a arte se apropriaria reflexivamente dos seus limites e fundamentos. Este debate, suscitado nos anos 60 por alguns escritos de Clement Greenberg, conhece um regresso significativo à volta dos anos 90<sup>1</sup>. A teoria da arte debate então de novo, consigo mesma, uma teoria medial da arte, sem que surjam contudo novos interlocutores claros neste debate. É sintomático que quase todos discutam com Greenberg (1909–1994), convocado através desses escritos dos anos 40 e 60 do século XX, sem aparentes novos emissários em sua defesa. Esta discussão começa por sublinhar a diversidade e contaminação dos meios há muito presentes na prática artística para desmentir em seguida qualquer submissão da arte a uma lei do médium. A tematização da arte contemporânea como “intermedia”, “transmedia” ou “pós-media” encontra sim inúmeros partidários, unidos pela crítica a uma conceção medial da arte, que permanece, contudo, sem verdadeiros defensores neste julgamento.

Este curioso enredo crítico e historiográfico não é, contudo, uma alucinação teórica. Por um lado, e apesar da sua determinação em resistir aos media, a conceção moderna da arte é atravessada por uma investigação e interrogação dos meios que a coloca do lado da aventura experimentalista do século. Por outro lado, a entrada em cena de “novos média”, provoca o confronto com um novo experimentalismo e uma nova geração de meios técnicos. Apesar deste contexto não ser geralmente valorizado e debatido pela crítica da arte contemporânea, é em muito à investida das “*new media arts*” que o debate reage. Trata-se de recordar que a arte contemporânea ultrapassou há muito o equívoco de uma valorização especial dos meios, própria de uma cultura técnica da inovação e do progresso, servindo isto para sublinhar também a clivagem entre a arte “moderna” e “contemporânea”.

Ora, se meio século após a sua publicação, os escritos de Greenberg acompanham ainda a atualidade e as complexidades deste debate, sendo trazidos para cena como a mais significativa defesa das *media arts*, haverá pelo menos a compreender as razões de um tal

1. O regresso do debate em tono de Greenberg deve-se também, certamente, ao seu desaparecimento em 1994 e à publicação ou republicação de alguns dos seus escritos.

protagonismo e a sombra em que deixam toda uma nova geração de defensores das *new media arts*. A teoria e crítica da arte contemporânea discutem com alguma irritação com Greenberg o que já haviam discutido antes, entendendo em todo o caso não o discutir com outros. Trata-se assim da reedição e resolução de uma questão que, no fundo, resolvida está. O que poderíamos chamar a Greenberguiana, i.e., a visão Greenberguiana da relação entre arte e médium como teoria superlativa das *media arts* torna-se, por estes motivos, um aspeto inultrapassável da teoria da arte contemporânea.

A ligação entre arte e médium conhece, no entanto, inscrições, anteriores à sua captura por esta discussão. Poderíamos mesmo dizer que a compreensão moderna da arte é atravessada por uma conceção difusa de mediação, antes mesmo da emergência da arte moderna. Mediação estética de uma ideia indefinível de arte, mediação de uma significação que excede a obra ou mediação de um tempo por vir. A obra de arte aparece como a mediação de algo que a transcende. Talvez por isso a insignificância das coisas comuns busque nela uma réstia de salvação. Na visão estética e simbólica da arte, a obra é em si mesma mediação, herança do idealismo e da fenomenologia, onde a verdade necessita, para o dizer na linguagem dos românticos, de aparecer «no médium da obra de arte» (Benjamin 2004). O «pôr-se-em-obra da verdade» (na linguagem de Heidegger) (Heidegger 2008), implica que a arte traga à presença algo que, ao mesmo tempo permanece velado, introduzindo os seus recetores à experiência de uma origem que se situa numa incomensurável distância. Porém, e na medida em que tal não é apreensível de outro modo, o valor da obra de arte reside justamente nessa qualidade mediúnica. O valor da arte não decorre pois de um “em si” da obra, mas de um “por meio” da obra. É a idealidade da arte que exige a medialidade da obra, dando lugar a um envio, autorizando a obra a transmitir-nos algo, seja no plano estético, semiológico ou fenomenológico. É nesta estrutura que se fundará o valor moderno da arte, permitindo antecipar que a ideia da arte está à partida numa certa correspondência com a estrutura da comunicação e as instâncias da linguagem e do médium.

Há algumas décadas atrás, a discussão sobre arte e mediação decorria sob o signo da ligação entre “arte e linguagem” ou das “linguagens da arte”. Numa maior ou menor proximidade ao projeto semiológico,

a discussão em torno da arte fazia-se pois no plano do simbólico, apontando, também ela, para uma dada transcendência: a da significação, para a qual aponta, na sua finitude, a expressividade material da obra. No início do século XX, acompanhando a receção das primeiras vanguardas, Ortega Y Gasset fala, contudo, de uma incomunicabilidade intrínseca da arte moderna (Ortega Y Gasset: 1997) e, a meados do século, Adorno prescreve que «nenhuma obra de arte deve ser descrita nem explicada sob as categorias da comunicação» (Adorno 2011, 149). Nos anos 80, por sua vez, Lyotard fixa, na categoria do sublime, o paradigma da «irrepresentabilidade» da arte moderna (Lyotard 1988).

Ao longo de todo o século XX, o pensamento e a prática artísticas expressaram, frequentemente, este tipo de aporias e os seus públicos foram-se progressivamente familiarizando com o modo de comunicação enigmático da arte moderna, fossem quais fossem os seus meios. Destruindo códigos anteriores, nomeadamente os da iconologia, tomando de empréstimo todo o tipo de materiais suportes e objetos e, também, a própria linguagem verbal, a obra de arte moderna suscitou em permanência a sua interpretação, ao mesmo tempo que enunciava a sua incomunicabilidade. A cultura pode prosseguir assim, apesar de tudo, uma tradição hermenêutica em torno obra de arte, fosse a sua significação fragmentária, alegórica, sublime, ou assumidamente próxima do não-sentido. Nenhuma linguagem terá sido demasiado inovadora nem demasiado corrosiva para impedir o prosseguimento desta comunicação de si mesma da arte moderna como “incomunicável”. Pelo contrário, tal como todos os outros sistemas de comunicação, e como bem mostra Niklas Luhman (Luhmann 2000), a arte não deixou, também ela, de comunicar a própria comunicação, de modo reprodutivo, mesmo se negativamente.

Esta comunicação negativa da arte, destinou-se a preservar o seu papel único de invocação e mediação da verdade, o que, num mundo sem transcendência, equivale a ocupar negativamente e recursivamente a estrutura de mediação da comunicação, centrando-se na própria mediação, mais do que nos discursos ou mensagens que ela pode transmitir. Ser mensageira mais do que mensagem, é o modo moderno de preservar a medialidade essencial da arte. Tal é possivelmente, a compaginação da arte moderna com o pensamento central da cultura moderna, segundo o qual «o medium é a mensagem» (McLuhan 1964, 7-21).

No ensaio «Algo como: “comunicação... sem comunicação» (Lyotard 1988, 31-39) Lyotard resume de modo clarividente as aporias modernas da comunicação artística. Um dos aspetos fundamentais deste ensaio é o de mostrar que esta problemática se inicia, na realidade, com a entrada da arte na sua tematização estética, «a revolução estética» ou o que Rancière chamará também o “regime estético” da arte (Rancière 2002). Na Terceira Crítica, Kant havia descrito a experiência estética como uma experiência sensível, subjetiva e intrinsecamente comunicável. Um «*sensus communis*», que permite à experiência do belo ascender à universalidade mas que, ao mesmo tempo, resiste a qualquer descrição e definição através de um conceito. As virtualidades do «*sensus communis*» constituirão uma temática central da modernidade, de Kant e Schiller, a Arendt, Lyotard, Rancière e outros, abrindo a via da alegação de uma outra forma de comunidade e uma outra fundação da experiência ética e política.

A comunicabilidade intrínseca do estético, fundará ainda a problemática moderna de uma verdade indefinível da arte. A experiência estética é o único modo de acesso à verdade da arte, a qual, «sem conceito» (Kant), só pode ser apreendida através do encontro com as obras. Estas são, portanto, mediação e não objeto desta apreensão. A estética preserva assim a verdade da arte e a necessidade das obras, entendendo-se estas últimas como o único acesso à compreensão do que a arte é. Tal é a formulação da aporia estética: a arte possui um significado universal, embora intraduzível num conceito, insuscetível de doutrina e de ensinamento, quer no plano da sua produção, quer no plano da sua receção. Mergulhando na esfera subjetiva do génio e do juízo, a “arte estética” ascende, contudo, a uma ideia universal de arte. Depois da estética, «a pergunta central a colocar sobre a arte é, resume Boris Groys, a seguinte: é a arte capaz de ser um médium da verdade? Esta questão é central à existência e sobrevivência da arte porque, se a arte não poder ser um médium da verdade, então ela é apenas uma questão de gosto» (Groys 2016).

A modernidade parece ter contudo preservado uma ligação fundamental entre arte e verdade, embora a custo da estrutura aporética que vimos refletir-se na problemática da (in)comunicabilidade da arte, quer na tematização estética (a da arte como experiência sensível) quer na sua tematização semiótica (a da arte como linguagem). Essa estrutura aporética é o que, ao

mesmo tempo, assegura a autonomia ou identidade da arte, o seu modo próprio de visar a verdade, distinguindo-a de outros empreendimentos. A crise de um aparecimento da verdade na arte poderá ser menos o de uma crise da arte, do que o de uma crise da “verdade” e das suas formas de irradiação. Num mundo desvendado pela tecnociência e indiferente a um fundamento onto-teológico, não há já uma imagem da natureza nem a aparição de um Deus a confiar à arte. A crise da própria fenomenologia da verdade é o acontecimento que deixou à vista as estruturas de mediação ou os aparelhos que organizam as condições de todo o aparecimento e que obrigam, por isso, a uma nova ontologia, que não é já a do ser, mas a dos dispositivos de mediação. Neste desnudamento dos aparelhos, também a estrutura de mediação da arte surgirá agora na sua nudez própria.

A meados do século XX, numa das mais influentes visões da filosofia da arte, a de Martin Heidegger, a problemática da relação entre arte e verdade (re)encontra um outro contorno, porventura o seu contorno originário, o da arte como *poetikai technai*. No célebre ensaio “A Pergunta pela Técnica” (1953), Heidegger relembra a afinidade originária entre poiesis e techné, para constatar a crise moderna da relação à verdade, decorrente do devir «dispositivo» (“*Ge-Stell*”) da técnica e do devir estético da arte: uma «situação crítica na qual, por força da técnica, não apreendemos ainda o ser essencial da técnica e, na qual, por força da estética, não preservamos já o ser essencial da arte» (Heidegger 1977, 34-35). A noção de “dispositivo”, que caracteriza o modo de ser da técnica moderna, e cujas variações acabaram por dominar a crítica cultural contemporânea, está, pois, para Heidegger, numa relação direta com a perda da ligação essencial entre arte e técnica. A posição de Heidegger destaca-se assim pela persistência da pergunta acerca da essência da técnica e da sua afinidade com a arte, apesar do seu estado de alienação moderno. Embora esta dificuldade não chegue a encontrar uma saída, a crítica que dirige, quer à noção de instrumento, quer à dualidade matéria/forma é fundamental para redefinir os termos do debate a respeito da arte e da técnica e legar aos contemporâneos uma questão inquietante: a crise da relação da arte com a verdade, a crise da aparente insignificância da arte, poderá ser a da perda da uma ligação essencial entre arte e técnica? O problema colocado por Heidegger e, sobretudo, a noção de dispositivo, obrigarão, contudo, a romper o quadro



ontológico em que se situava Heidegger, sem o que não é possível pensar o que ele próprio diagnosticou: uma idade da história do ser como técnica, e já não apenas como natureza ou sequer como representação<sup>2</sup>.

Após várias décadas de pensamento sobre o(s) dispositivo(s), será pelo menos necessário considerar, como propôs Agamben, «uma partição massiva e geral dos seres em duas classes», proposta que foi irrompendo em vários abordagens, da filosofia, à antropologia e à teoria da cultura: a partição entre «seres vivo» e «objetos técnicos» (Simondon), entre «positividades» e «dispositivos» (Foucault) ou entre «seres vivos» e «aparelhos» que é, segundo Agamben, uma cesura entre «ser» e «ação»: uma cesura que «separa e ao mesmo tempo articula» a «natureza ou essência» por um lado, e a nossa «operação» sobre o mundo, por outro, obrigando-nos a descobrir que esta se encontra «desprovida de fundamento no ser» (Agamben 2009, 10). Este reconhecimento, que coloca o agir humano em crise de fundamento (e, por conseguinte, debaixo de uma responsabilidade máxima), não deixa de ser atrativo para um pensamento sobre a arte, na medida em que consigna também a sua liberdade.

A condição de liberdade da arte ganhou primeiro voz na modernidade sob a égide da estética, nomeadamente na Terceira Crítica de Kant, onde pode ler-se: «de direito, dever-se-ia chamar arte somente à produção mediante liberdade» (Kant, CFJ, §43). Tal não significa que a arte abandone uma busca da verdade. Mas essa busca é agora, prioritariamente, a busca acerca da verdade do que a arte é. Saindo do regime poético que a determinava através um conjunto de regras, i.e., de um conjunto de saberes propriamente artísticos, a arte busca agora a sua verdade através da experiência estética mediada pelas próprias obras. Esta circularidade, segundo a qual só a experiência da arte acede ao que a arte é, traduz-se, portanto, numa descoberta reflexiva da verdade e não numa doutrina que possa presidir à produção artística e assegurar à partida a sua irradiação na obra de arte. A arte procura assim recursivamente as condições do seu aparecimento, através das operações de mediação que as próprias obras articulam. Através destas operações, a arte participa ela mesma da organização histórica e cultural da experiência sensível que pode, em cada momento, conferir-lhe viabilidade, visibilidade e significação.

(Déotte 2007, 13). As obras de arte fazem parte dos aparelhos que “configuram a sensibilidade comum” (Déotte 2007, 12), que intervêm na “partilha do sensível” (Rancière 2000) e estabelecem os regimes de visibilidade, nomeadamente o da própria arte.

Numa entrevista realizada em 2007, Rancière esclarece algumas implicações do que chama «a revolução estética», destacando o facto de a «destinação social ou religiosa» das obras ser, neste regime estético, substituída pela mediação ou «enquadramento de um sensorium específico ou de uma esfera específica de experiência» (Rancière 2007, 102). O papel fulcral que o museu desempenha na modernidade deve entender-se como parte desta mediação das obras, como tem sido tantas vezes apontado. Em alguns casos extremos esta medição confunde-se com a própria produção das obras, mostrando claramente a sua centralidade enquanto dispositivo. Na realidade, o fenómeno artístico moderno e a emergência das obras de arte estão, a todos os níveis, (do acto criativo, às práticas curatoriais e críticas), enquadrados por um dispositivo estético. Na medida em que o regime estético da arte a liberta de determinação *a priori*, de definição e regras de produção, é a sua mediação que reúne artista e recetores em torno do aparecimento da obra. Esta transformação da modernidade estética da arte, por oposição ao regime clássico da mimesis, trouxe a mediação para o centro da compreensão da arte, de modo a restabelecer esta conexão entre produção e receção (Rancière 2007, 104-105).

Trata-se, portanto, de saber em que medida o regime estético da arte exige especialmente um centramento nas operações de mediação e nas suas técnicas, tornando-se praticamente necessária essa colocação em dispositivo do estético. A produção da experiência estética será neste caso a função específica do médium, que liga a prática artística à receção que a confirmará como arte. Toda a obra de arte esteticamente experienciada terá, pois, uma dimensão aparelhada, um meio através do qual a sua verdade se torna comunicável ou transmissível. Nessa medida, é possível que «algo como um médium se possa tornar no princípio do juízo estético» (Rancière 2007, 104-105). A necessidade de um dispositivo de mediação estético é, porém, uma necessidade geral, não ditando obrigatoriamente a especificidade de um médium. Nesta medida, a lei do médium não se

2. Veja-se as partições do ensaio de Kittler, 2011, 10-19.

confunde com um mero pensamento técnico, sendo antes a instância que vem compensar a sua ausência, isto é, a impossibilidade de garantir, pelo simples ato da produção, uma objetivação da obra.

A produção de uma dada experiência estética não é, pois, um ato subjetivo da responsabilidade pessoal do artista, a pura transferência do “seu olhar” para a obra, nem uma mera submissão aos dispositivos de uma dada época. Ao longo da história, a arte e os artistas participaram de modo fundamental na produção de regimes estéticos e nas operações dos seus aparelhos: na transformação da percepção, na produção e introdução de novos media e na desconstrução, declinação e transformação de outros. Artes e técnicas da mediação não estão unidas numa estória única de “progresso” nem obrigatoriamente divididas por uma narrativa de oposição que faz de uma um mero operar técnico, e da outra a afirmação de uma «desoperatividade» ou «descrição» (Agamben 2007). Na realidade, apesar de haver um conjunto de técnicas de mediação que podem pré-existir à produção artística, só a arte pode definir os seus media, transformando com isso as próprias possibilidades do médium, como bem mostra Cavell (2005). É nessa medida, como diz ainda Cavell, que “devemos manter aberta a investigação sobre a relação entre obra e médium, (...) a revelação ou o reconhecimento de um no outro” (Cavell 2005, 65).

Enquanto busca da verdade, que tem por base a própria liberdade, a arte moderna está, pois, destinada a produzir o seu próprio aparelho, ou seja, as condições do seu aparecimento e receção, e é nessa medida que a sua investigação se cruzará especialmente com as técnicas de mediação, tais como as da comunicação, sejam elas as de uma mediação simbólica, como as da linguagem, ou aquelas que se enxertam diretamente na experiência sensível, promovendo novas formas de relação com os fluxos sensíveis e novas formas da sua articulação no tempo e nos espaço.

No início do século XX, Paul Valéry designava por “conquista da ubiquidade” (Valéry 1928), esta expansão e controlo da experiência conferida pelas técnicas de mediação do sensível. Como exemplo, ainda rodeado de espanto, fala-nos por exemplo, da proeza da recriação de uma sinfonia, audível em qualquer momento ou lugar, graças à mediação do som gravado. Como mostra a vasta arqueologia dos média modernos, nomeadamente em autores como Benjamin, McLuhan ou Kittler os média técnicos modernos transformaram de facto, e de modo fundamental, a experiência cultural, ao possibilitar o registo e reprodução dos fluxos sensíveis através de aparelhos como o fonógrafo, o gramofone, a fotografia e o cinema, complementados ainda pelo advento de outros média, tais como a radio e a televisão, que asseguram a “distribuição ao domicílio” (Valéry 1928) dessas sensualidades.



Fig. 01 - Recetor de televisão baseado em scan mecânico, 1920-30

A perda decisiva do quase “monopólio da linguagem” como mediação dominante da experiência cultural terá contribuído para a plena consciencialização do papel das mediações na constituição da experiência, desde logo na organização do sensível e na produção e transmissão de sentido. Consciência, em todo o caso, latente, desde que a nossa cultura se propôs captar e transmitir o canto dos poetas através de um alfabeto fonético, consciência que certamente aprofunda quando transpõe relações matemáticas para a arte de produzir imagens ou para a fixação de intervalos musicais, quando investiga leis semiológicas e transforma a linguagem da pintura, quando faz uso da acústica para anotar vibrações ou frequências na criação musical, ou quando implica o funcionamento fisiológico da visão na produção do dispositivo cinemático e numa das artes maiores do século XX.

A partilha de conhecimento entre a arte, a ciência e a técnica, presente ao longo de toda a cultura ocidental, assim como a formalização, mecanização e industrialização de algumas artes, não deve, pois, espantar-nos. Na verdade, o maior ou menor recurso a meios técnicos, e a maior ou menor sofisticação desses meios, não divide de modo essencial a história da arte, nem distingue o valor dos seus protagonistas. A modernidade artística conhece, ao longo do século XX, vários programas de investigação em torno da pintura e da escultura, assim como o *readymade*,

a colagem, a instalação, a performance, etc... mas também a fotografia, o cinema e as artes digitais, sem que isso nos autorize a dividi-la entre uma arte por ou contra os dispositivos, prosaica ou sublime, ideológica ou crítica, progressiva ou pós-histórica, autêntica ou inautêntica. Em todos os casos, a mediação artística coloca-se a si mesma o desafio de “pertencer a um sensorium específico que se distingue como uma exceção dos regimes normais do sensível” (Rancière 2002, 135), e de se distinguir também, por conseguinte, do «glamour produzido pelos média» do entretenimento e das suas sensualidades (Kittler 1999, 1-2). Mas, ao mesmo tempo, esta especificidade da arte é posta em causa pelo facto de o próprio regime estético questionar e transformar a distinção entre arte e não arte, sendo motivado, ainda nos termos de Rancière, pelo duplo impulso em direção à «autonomia» à «heteronímia» (Rancière 2002). A consciência da partilha do território do sensível com a indústria cultural, pode levar a privilegiar mediações simbólicas como a da linguagem, por vezes identificadas com um devir conceptual da arte, ou estratégias ambivalentes de dissolução e controlo da experiência estética, nomeadamente através do espaço e tempo da obra, tal como acontece com o minimalismo, o objeto específico, a performance e a instalação. Nestes casos, a necessidade da obra inventar o seu próprio dispositivo estético será contudo mais evidente ainda.



Fig. 02. Marcel Duchamp, *À regarder d'un oeil, de près, pendant presque une heure*, 1918

As técnicas de mediação, próprias do regime estético da arte, não deixam de pertencer à longa estória das técnicas culturais em que se inseriram também as «técnicas artísticas, (...) parâmetros como a perspectiva linear ou a temperatura uniforme de vibração, cujos algoritmos foram mais ou menos inconscientemente seguidos por gerações de artistas» (Kittler 2011, 15). Por volta de 1800, acrescenta ainda Kittler, «estabelece-se um forte contraste entre as artes e as *arts industriels*, (...) – contraste subjacente à distinção teórica entre dois sistemas da sociedade, a economia e a arte absoluta, e que fica inquestionado» (Kittler 2011, 16). Na verdade, não repetiremos hoje, com a mesma certeza de Adorno a crítica aos média que “pretendem ser arte” e que, por sua vez, “se designam a si mesmos de indústrias” para fingir ainda uma qualquer utilidade social: “Os filmes e a radio não precisam mais fingir ser arte. A verdade de que são só negócio foi transformada numa ideologia de modo a justificar o lixo que deliberadamente produzem” (Adorno e Horkheimer 1994, 167). A hesitação prende-se menos com a discussão, entre os meios artísticos, acerca do processo continuado de industrialização das técnicas culturais, que prossegue o seu caminho, mas que a poucos parece importar. O mais interessante, relativamente à crítica severa de Adorno, é a distinção clara que entretanto se produziu entre o dispositivo da rádio e o do cinema. O primeiro, apesar do entusiasmo que nisso depositava Brecht (Brecht 1932), não se terá tornado nesse meio bidirecional da comunicação, possibilidade que parece continuar a entusiasmar a arte. Quanto, ao segundo, a arte industrial por excelência do século XX, foi-se inventando como médium artístico, ao mesmo tempo que, as artes não industriais inventavam por sua vez o seu dispositivo estético, num século de toda a maneira dominado pelas técnicas da mediação.

O significado destes empreendimentos poderia ter-se tornado claro para a filosofia europeia, pelo menos desde a invenção do alfabeto. Mas, «bem ao contrário de iluministas, pintores, cientistas, historiadores e poetas, os pensadores tendem a esquecer o seu próprio médium. Esta ausência de uma ontologia dos média pode bem ter sido a sua mais profunda (e isto significa, infundada) *raison d'être*», diz Kittler, como provocação à história da filosofia (Kittler 2009, 26). É movido por esta convicção que Friedrich Kittler se propôs, nos últimos anos do seu percurso como filósofo e historiador da cultura, encetar um projeto para «repensar a história dos média da Europa,

enquanto tal», devendo este projeto «começar com os primeiros poetas-pensadores gregos, passar pela distinção fatal de Aristóteles entre física e lógica, e conduzir à nossa mais recente maquinaria lógica e aritmética» (Kittler 2009, 29), isto é, ao computador.

Não se trata, pois, de uma história da “razão”, das “ideias” ou das “formas”, mas de uma história das mediações, sem as quais o significado cultural do pensamento, da técnica e da arte ocidentais, dificilmente emergirá. E não se trata também da habitual arqueologia dos média modernos, em busca das meras «materialidades da comunicação» (Gumbrecht e Pfeiffer 1994). A ideia de que os média e as técnicas de mediação possam ser tomados como um acontecimento específico da cultura tecnológica moderna é na verdade um dos aspetos que se trata de rever nesta arqueologia mais longa dos média, e nesta sua compreensão filosófica mais geral. No essencial, trata-se de lançar as bases de uma revisão da ontologia, que deverá integrar o significado da mediação e das técnicas culturais.

O projeto de uma filosofia dos média é como diz Kittler, necessariamente recursivo, pois esta recursividade deve corrigir, desde logo, o facto de a «filosofia (...) ter sido incapaz de conceber os média enquanto média» (Kittler 2009, 23): nomeadamente, o alfabeto, a escrita e o livro, meios dos seus próprios ensinamentos e descrições sobre o que é. Este projeto corrige também o facto de a filosofia da presença ter negligenciado a principal distinção do nosso estar no mundo, enquanto seres humanos: o facto de sermos seres que “transpõem distâncias”, seres “com passado e futuro”, que acedem a modos de presença possibilitados por técnicas de retenção e transmissão da experiência, que estão na própria base da cultura. A nossa «autenticidade existencial», diz Kittler, aludindo ao célebre livro sobre *O Ser e o Tempo* (de Heidegger), não pode ser pensada sem uma «ontologia de distâncias, transmissões e média». Esta problemática constitui também o cerne da investigação de Bernard Stiegler em *A Técnica e o Tempo* (1994) onde considera, também ele, a relação entre cultura e técnica, debaixo do conceito central de «mnemotécnica».

Recuperando o sentido primeiro da medialidade, como “transmissão” e “mensageiro”, Sybille Krämer sublinha que todo o médium denuncia justamente a separação, a distância e a assimetria, como condição chave da mediação. «O âmbito original da efetividade medial»



pode ser por isso entendido como «uma relação perceptiva e um deixar-aparecer no qual as funções comunicativas do médium estão enraizadas e das quais em última análise dependem». Nesta medida, «o que os média permitem que apareça pode ser retraçado até algo escondido atrás deles e por isso invisível» (Krämer 2015, 40). O médium e a teoria do médium inscrevem-se pois, em última análise, numa tradição metafísica, que consigna a distinção entre um plano sensível e acessível da experiência e um plano distante, porventura inacessível da verdade. É por isso, como sublinhou Groys, que os média estão por inerência «sob suspeita» (Groys 2012). Não sendo em si mesmos aquilo que mostram, os média revelam tanto como escondem, detendo em última análise o poder e a responsabilidade pelo que aparece. Funda-se assim um capítulo mais na ontologia, o de uma ontologia da mediação, abrindo caminho a um «poder quase demiúrgico» dos média, ou um «generativismo pelos média, votados à análise «do que os média permitem que apareça» (Krämer 2015,

40). A dimensão construcionista do pensamento dos média não é pois, obrigatoriamente, a de um mero determinismo tecnológico, tratando-se sempre, em todo o caso, de operacionalizar uma técnica do aparecer. Quanto de técnico há na técnica é, porventura, o que ainda está por esclarecer (Heidegger 1977).

Falar de uma arte da medialidade, centrada nas operações de mediação, e dos artistas como especialistas dos média é sublinhar, antes de mais, que a arte permanece na busca de algo que se encontra inacessível pois, também os artistas, ou sobretudo eles, compreendem bem que, «no meio da ausência e da presença, da distância e da proximidade, da matéria e do espírito, não há o nada, mas antes uma relação medial. Há média» (Kittler 2009, 26). É para esta operação de mediação, que convergem as várias dimensões, estética, semiológica e técnica da obra de arte moderna, dada a falha ontológica em que opera a sua fenomenologia, a sua significação e a sua poética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max – «The Culture Industry: Enlightenment As Mass Deception». *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum, 1993 [1944]
- ADORNO, Theodor – *Théorie esthétique*. (Trad. Marc Jimenez). Paris: Klincksieck, 2011
- AGAMBEN, Giorgio – *What Is An Apparatus? and Other Essays*. Standord: Stanford University Press, 2009 [2006]
- \_\_\_\_ – «Bartleby ou da Contingência». *Bartleby, Escrita da Potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007 [1993], pp. 7-49
- BENJAMIN, Walter – *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press, 2004
- BRECHT, Bertold – «The Radio as an Apparatus of Communication». John Willet (ed.), *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1964 [1932], 51-53 ("Der Rundfunk als Kommunikationsapparat." In: *Blätter des Hessischen Landestheaters* 16, July 1932)
- CAVELL, Stanley – *Cavell On Film*. Edited by William Rothman. Albany: State University of New York Press, 2005
- DÉOTTE, Jean-Louis – *Qu'est-Ce Qu'un Appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Paris: L'Harmattan, 2007
- GROYS, Boris – «The Truth of Art», *E-Flux, Journal #71*, 2016
- \_\_\_\_ – *Under Suspicion. A Phenomenology of Media* (Translated by Carsten Strathausen). Columbia University Press, 2012 [2000]
- GUMBRECHT, Ulrich and PFEIFFER, K. Ludwig – *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994 [1988]
- HEIDEGGER, Martin – *The Question Concerning Technology and Other Essays*. (Translated by William Lowitt). NY, London: Garland Publishing., 1977 [1953]
- \_\_\_\_ – «The Origin of the Work of Art». *The Basic Writings*. New York: HarperCollins, 2008 [1960], pp. 139-212
- KANT, Immanuel – *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa, INCM, 1992 [1790]
- KITTLER, Friedrich – *Gramophone, Film, Typewriter* (Translation by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz). Stanford: Stanford University Press, 1999 [1986]
- \_\_\_\_ – «Towards an Ontology of Media», *Theory, Culture and Society*. Los Angeles, London: Sage Publications, 26 (2-3), (2009), 23-31
- \_\_\_\_ – «Técnicas Artísticas» in Cruz, Maria Teresa, *Novos Media. Novas Práticas*. Lisboa: Vega, 2011, 10-19
- KRÄMER, Sybille – *Medium, Messenger, Transmission. An Approach To Media Philosophy*. Amsterdam University Press, 2015
- LYOTARDI, Jean-François – *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Klincksieck, 1988
- LUHMANN, Niklas – *Art as a Social System* (Translated by Eva M. Knodt). Stanford: Stanford University Press, 2000 [1997]
- MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge. MA.: MIT Press, 1994 [1964]
- ORTEGA Y GASSET, José – *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega, 1927 [1997]
- RANCIÈRE, Jacques (2002). «The Aesthetic Revolution And Its Outcomes: Emplotments Of Autonomy And Heteronomy». *New Left Review*, 14, March – April, 133-151
- \_\_\_\_ – «On Medium Specificity And Discipline Crossovers In Modern Art». Jacques Rancière interviewed by Andrew McNamara and Toni Ross» in *Australian and New Zealand Journal of Art*, 8 (2007), 1: Post-Medium, 101-109
- STIEGLER, Bernard – *La Technique et le Temps*. Tome I – *La Faute d'Epiméthée*. Paris: Galilée, 1994
- VALÉRY, Paul – «La conquête de l'ubiquité». *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard, 1960, pp. 1283-1287