

***Tertium datur*: introdução a uma teoria negativa dos media¹**

Tertium datur: introduction to a negative theory of media

■ DIETER MERSCH *

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar as linhas gerais de uma teoria negativa dos *media* e sua abordagem metodológica. Todo esforço de uma teoria negativa dos *media* se baseia em arriscar o impossível para de alguma forma extrair o *mostrar-se* das próprias mediatizações e tornar o medial visível nele mesmo *como* medial.

Palavras-chave: teoria dos media, filosofia da linguagem, filosofia da comunicação, medialidade

ABSTRACT

The objective of this article is to present general lines of a negative theory of media and its methodological approach. Every effort of a negative theory of media is based on risking the impossible to somehow extract such exhibition of its own mediatization and becoming the visible medial in itself as medial.

Keywords: media theory, philosophy of language, philosophy of communication, mediality

* Professor da Universidade de Potsdam, Alemanha, na cátedra de Teoria dos Media.

1. Tradução do original revisado *Tertium datur: einleitung in eine negative Medientheorie*, cuja primeira versão foi publicada em MÜNKER, Stefan & ROESLER, Alexander (org.). *Was ist ein medium?*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008. Logo no título do ensaio há um jogo com a expressão *tertium non datur* que designa o princípio matemático da lei do terceiro excluído (ou A é X ou não é X e não há terceira possibilidade), cuja tradução literal do latim seria “um terceiro não é dado”. No caso do título do artigo, ao retirar a negação *non*, Mersch já aponta para a principal questão da sua teoria negativa dos media: exibir o terceiro elemento que não é dado pelas atuais teorias dos media, isto é, a medialidade. N.d.T.

2. As teorias dos media da Alemanha expressam, cada qual a seu modo, as diferenças que a própria língua alemã possibilita entre as palavras *Medium* (medium), *Mitte* (aquilo que está no meio) e *Mittel* (meio, aquilo que media).

Como o presente artigo busca acentuar a distância em relação à utilização instrumental do termo, optamos pela manutenção da palavra *medium* (e seu plural, *media*), ao invés do recorrente termo *mídia*, que geralmente é associado por teóricos brasileiros ao suporte, aos meios de comunicação.

Consequentemente, utilizamos o adjetivo *medial* e sua derivada substantivação, já que o adjetivo *mediático* se refere expressamente à palavra *mídia*. N.d.T.

A APORÉTICA DO MEDIAL

EM GERAL, O conceito de *medium*² é empregado de forma equivocada. Aparentemente ele não possui nenhum referente preciso e se nega a uma possibilidade de análise rígida. O que exatamente este termo designa permanece incerto: um objeto, um aparato, uma técnica, um dispositivo, uma instituição ou qualquer coisa parecida. Até o presente, sequer alguma vez pareceu ser claro definir se algo é ou não é um *medium*, porque um pedaço de vidro, um instrumento, um sistema de transportes ou mesmo um veículo, uma imagem, uma estrutura técnica ou uma função matemática não são *media per se*, mas só podem se tornar um *medium* sob condições e práticas específicas. Por esse motivo, a teoria dos *media* não pode partir sobretudo, de objetos ou propriedades classificáveis. Antes de mais nada seria necessário a reconstrução daquilo que possa ser designado como *medial*. Por sua vez, o *medial* revela-se como uma definição paradoxal. A sua marca é sua *impenetrabilidade* estrutural, porque os *media* – o que quer que essa expressão queira significar – possuem a peculiaridade de esconder a sua medialidade na medida em que se esforçam para produzir, representar ou mediar alguma coisa. Os *media*, *portanto*, *no instante em que fazem algo aparecer, sofrem a perda da sua própria aparição*. Sua presença tem o formato de uma ausência. Por isso, ao invés de *media* no sentido de objetos, seria mais adequado falar de *medialidade*, no sentido da estrutura genérica do *medial* – aquela estrutura que se mostra naquilo que os *media* produzem, transportam, representam ou comunicam, de tal forma que o *medium* em si não seria um objeto adequado de pesquisa, mas apenas as materialidades, os dispositivos e as performatividades que lhe são subjacentes e que acompanham ou entram nos processos mediais sem, contudo, se comediarem. Com isso, delinea-se um programa de pesquisa que será exposto a seguir como a proposta de uma teoria negativa dos *media*.

Já a partir da própria palavra, os *media* assinalam aquilo que *está no meio* e, por isso, não são nem o *um* nem o *outro*, nem algo dado nem algo mediado, transportado ou transformado, porque eles próprios desaparecem no processo de mediação. Seu centro (seu meio) designa uma relacionalidade que certamente só existe através dos seus referentes, mas que, contudo, não é completamente absorvida por eles e, contrariamente, assinala um *terceiro* que permanece irredutível aos referentes na medida em que não pode ser representável por eles. Isso resulta numa série de aporias, como o próprio conceito do *terceiro* que só pode ser pronunciado aporeticamente. Porque nenhuma mediação é capaz de comediarem suas próprias condições, tampouco suas materialidades, estruturas e performatividades: nisto culmina o paradoxo do *medial*. O conceito de medialidade é *desenhado* a partir daí – embora o paradoxo valha tanto para o processo

sígnico quanto para a lógica da incorporação ou para a ordem simbólica³: o que eles próprios são, por sua vez, não pode ser um elemento da sua própria função, seja ele a materialidade ou a estruturalidade do signo, seja o instante da sua instauração ou o corpo na incorporação e seus limites, seja a forma da ordem simbólica, sua estruturalidade, seu lugar de origem ou aquelas práticas que se distribuem como tal – eles podem na melhor das hipóteses serem descritos *negativamente*, ou seja, a partir de uma série de negações que sempre dizem o que eles não são. Essas mesmas figuras se aplicam igualmente para aquele *meio* ou medialidade do conceito, tal como se encontra no centro da *Segunda Parte da Ciência da Lógica* hegeliana. Lá a medialidade do conceito é designada como a negatividade ou a incerteza da mediação, isto é, como a do “meio (centro) em decomposição” (Hegel, 1969) que sempre ocorre durante a realização da mediação⁴. A concepção de uma teoria *negativa* dos *media* é orientada a partir daí. A própria negatividade irreparável da abordagem refere-se à incorporação de uma série de conceitos que estruturalmente são relacionados entre si e demonstram características semelhantes.

Logo, se de acordo com a tese aqui apresentada, os *media* escapam à sua possibilidade de análise, se eles próprios desaparecem em sua aparição, se o seu trabalho, portanto, se constitui em extinguir a si mesmos no cumprimento de suas funções – e toda a dinâmica da *perfectio* técnica em relação à arte do ilusionismo, da mesma forma que a imersividade visual ou acústica e sua depuração medial, pode ser atribuída a isso – então uma *teoria dos media* no sentido de uma investigação de cada medialidade específica só pode ocorrer, na melhor das hipóteses, de forma indireta, como se fosse a partir de um *ângulo de visão lateral*. Se Hegel, contudo, ainda se fiou completamente na racionalidade do conceito, tanto para realizá-lo quanto para, na mesma medida, refleti-lo, isto é impossível no campo da medialidade, porque se tratam de estruturas externas e, sobretudo, tratam-se sempre de estruturas materiais que afetam a percepção, o pensar e o agir e, com isso, permanecem anteriores a qualquer reflexão ou definição. Nós temos então que lidar com a dificuldade ou aporia sistemática de se ter que analisar algo que na própria análise logo se dissipa invariavelmente num inconsciente cultural e que se insinua sem ser observável, porque a observação só pode ser feita em virtude de uma mediatização que tanto impõe quanto nega os seus próprios efeitos, estruturas e materialidades. Por essas razões, em favor de uma filosofia dos *media*, tem-se falado de um apriorismo medial (Hartmann; Margreiter em Munker; Sandbothe, 2003) – embora esta seja uma expressão infeliz na medida em que sugere um *idealismo medial*, que por sua vez cria a antinomia de se ter que pensar o condicionante e o condicional a partir do mesmo esquema, ou seja, colocar e perder, na mesma medida, o medial

3. Em relação à *incorporação* é possível indicar ao menos três séries de paradoxos: o paradoxo da referência, o da materialidade e o do performativo. Da mesma forma, eles podem ser aplicados à terminologia da *medialidade*. Cf. MERSCH, 2005c: 33-52.

4. A introdução da *Estética hegeliana* também contém, de forma concisa, uma “teoria dos *media*”. Para isso, Cf. MERSCH, 2006c: 39ss.

como o próprio incondicionado. O medial pode até coconstituir o mediatizado, *mas não é de forma alguma seu próprio constituinte*: nesses casos permanece incompreensível como o medial poderia ser concebido ou mesmo descoberto.

Obviamente qualquer definição positiva de medialidade é falha, razão pela qual o medial – que se recolhe na mesma medida em que possibilita algo – só pode ser decifrado ao longo dos seus resultados, o que reitera a indispensável condição indireta dos métodos teórico-mediais. A consequência disto é que a medialidade do *medium* se nega à sua determinação; ela não tolera nenhuma definição, nenhuma declaração, do mesmo modo que Wittgenstein tentou de várias maneiras destacar em relação à forma lógica da imagem e da língua, no *Tractatus logico-philosophicus*:

(...) “Sua forma de afiguração, contudo, a figuração não pode afigurar; apenas a exhibe.” (...) “A proposição não pode representar a forma lógica, esta espelha-se naquela. Não é possível representar o que se espelha na linguagem. O que se exprime na linguagem não podemos expressar por meio dela. A proposição *mostra* a forma lógica da realidade. Ela a exhibe” (Wittgenstein: 1968: 2.172 e 4.121).

De forma análoga pode-se formular: nenhum *medium* pode comunicar sua própria medialidade porque a própria forma de comunicação não pode ser uma parte do comunicado: a forma de comunicação dissipa-se no comunicado. Como princípio de uma teoria negativa dos *media* dá-se então que a estrutura do medial não pode ser comediatizada – *ela se mostra*. Portanto, todo esforço de uma teoria negativa dos *media* se baseia em arriscar o impossível para de alguma forma extrair tal *mostrar-se* das próprias mediatizações e tornar o medial visível nele mesmo *como* medial (Mersch, 2004).

RASTROS, SULCOS, RASGADURAS

Por sua vez, referências para tal método indireto podem ser encontradas em Heidegger e Derrida. Mesmo que esses autores tenham se referido estritamente à linguagem, eles atuam como modelos metodológicos dos quais a construção de uma teoria negativa dos *media* pode se beneficiar sem que, com isso, a semelhança linguística prejudique de imediato o conjunto do medial (Mersch, 2005b: 14-22). Assim, por exemplo, as reflexões de Heidegger no seu livro *A caminho da linguagem* começam com a problemática da inevitável autorreferencialidade de todo falar sobre a linguagem, porque este falar já tem que ter levado em conta a linguagem sobre a qual ele fala. Por isso, mostra-se impossível tematizar a linguagem de outro lugar que não o da própria linguagem, porque o *outro*, o que permite a reflexão, também é, ele próprio, linguagem. Ao mesmo tempo, qualquer discurso *sobre* a linguagem se revela tão impregnado pelo *medium da*

linguagem que – onde quer que a linguagem seja, *como* linguagem, o tema do discurso – ela insistentemente interfere e intervém, muitas vezes à revelia, no próprio discurso. Contudo, essa mesma intervenção e sua intromissão permanecem não tematizadas, de tal forma que a fala sobre a linguagem encontra-se numa situação confusa na qual o tematizado na tematização é constantemente convocado e novamente obscurecido. De forma análoga aos fundamentos da teoria dos *media*, portanto, nós temos que lidar com uma privação fundamental que não se pode escapar de maneira alguma, porque ela representa acima de tudo as condições de possibilidade tanto da reflexão medial quanto da reflexão linguística. De acordo com Heidegger, o desconforto implica que, no momento em que somos/estamos *na linguagem e pela linguagem*, nós devemos *sulcar*⁵ um *caminho* até ela – um caminho que não conhece nem um objetivo nem um fim, nem mesmo possui um mapa para que possamos segui-lo, no sentido de um método (*meta hodos*), mas, sim, que consigamos ao menos trilhá-lo no caminhar (ou seja, também no falar). Por isso, todo falar sobre a linguagem permanece na restrição de que a linguagem pode apenas, como Heidegger bem expressou, *trazê-la como linguagem para a linguagem* – um diagnóstico que ameaça corroer desde o início o projeto de qualquer filosofia da linguagem, quando ela imediatamente já *está emaranhada num modo de dizer*,

que pretende justamente liberar-se da linguagem para representá-la como linguagem e assim exprimir o que assim se representa. Isso testemunha imediatamente que a própria linguagem já nos trançou num dizer (Heidegger, 2008: 192, *passim*).

Aparentemente trata-se aqui da mesma dificuldade encontrada naquela teoria dos *media* que consegue apenas tematizar o medial no *medial* – entretanto, uma dificuldade que Heidegger resolve, uma vez que ele busca esclarecer a linguagem justamente a partir das diferenças que a reflexão da linguagem deixa nela mesma. Falar significa tanto atualizar e desenvolver a linguagem quanto *rejeitá-la*. Pensar a linguagem funciona como uma colheita de rastros: nas fissuras ou *sulcos* [Furchen], de acordo com a expressão heideggeriana, nas quais a fala se move, manifesta-se sua *rasgadura* [Aufriss]⁶ – uma palavra que se refere na mesma medida tanto à *fissura* [Riss] quanto à delineação ou *planta arquitetônica*, e que assim resume toda a vicariedade dos esforços linguístico-reflexivos. Isto avança como o tema principal da filosofia da linguagem heideggeriana: toda fala [Rede] que se encontra *a caminho* da linguagem já *marcou* esta última na própria fala, ou seja, também a *modificou*. Por isso, a filosofia da linguagem não consegue encontrar a linguagem – tampouco uma filosofia dos *media* os próprios *media* –, mas tão somente *sulcamentos* ou rastros de tal modificação. É importante sempre colocar a linguagem – assim como a medialidade dos

5. O verbo alemão *bahnen* significa o ato de abrir um caminho, de fazê-lo transitável, de canalizar. Indica, ao mesmo tempo, o trilhar e a dificuldade de trilhar, já que construir uma estrada, por exemplo, implica resistência. Em algumas traduções para o português, como a da obra freudiana e do uso do termo por Jaques Derrida, foi escolhido o verbo *sulcar* (*furchen*, no alemão), da mesma forma que o substantivo *Bahnung* foi traduzido por *sulcamento*, já que carregam campo semântico semelhante. Mantivemos estes termos com o intuito de ressoar essas traduções. Cf. p.ex. a tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio Magalhães: DERRIDA, Jaques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991: 50. N.d.T.

6. Apesar do uso comum da palavra alemã *Aufriss* como *planta*, *contorno*, *delineação*, optamos pelo termo utilizado na tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback do livro *A caminho da linguagem*, com a finalidade de coerência terminológica. Além de *rasgadura*, o conceito foi traduzido por ela em outras passagens do livro como *debuxo*, *sulco* e *fenda*. N.d.T.

media – mais uma vez em movimento para que outros caminhos e pontos de ruptura ainda imprevisíveis e surpreendentes possam sempre ser arrancados. A propósito, vale lembrar que Heidegger empregou para isso a mesma palavra que Wittgenstein, porque para ele a linguagem não é nenhuma estrutura, nenhum sistema de significados, nem mesmo uma ferramenta de comunicação, mas sim o *mostrante* [Zeige], de acordo com a expressão um tanto amaneirada presente em “A caminho da linguagem” (Heidegger, 2008: 202). O *mostrante* é aquilo que no processo do falar, isto é, na performatividade da fala, consegue apenas mostrar-se ou revelar-se. E o que se manifesta ou se mostra não pode ser pronunciado. Ele se nega a uma possibilidade de definição adequada.

Do modo semelhante, esta implicação corresponde à desconstrução derridiana, que trabalha com a multiplicação de escrituras de um texto para evidenciar seu inconsciente, seus pressupostos implícitos, cujo *processo* – que na verdade não é nenhum processo – descreve uma manobra parecida desde o interior dos modos de expressão como *sulcos* e *delineação* (Heidegger, 2008: 201)⁷ e “rastros” e “inscrição” (Derrida, 1991)⁸, isto é, a de querer distinguir algo invisível ou irrepresentável, como a estruturalidade de uma estrutura e seu acontecimento/apropriador [Ereignung], com base nesses deslocamentos e alterações que ocorrem através da sua realização, da sua performatividade. Elas revelam sua marca oculta de forma mais enérgica lá onde elas desviam claramente do caminho prescrito. O programa de uma teoria negativa dos *media* retira daí o seu modelo e a sua radicalidade. A medialidade se mostra para ele como aquela indefinibilidade da qual apenas novos esboços podem ser feitos e cujos riscos e rasgaduras provêm principalmente de performatividades e interrupções transversais, que chegam indiretamente e se agarram às estruturas, criando rachaduras e contradições, para combater o paradoxo do medial – seu desaparecimento na aparição – com a ajuda, inversamente, dos paradoxos mediais que o expõem, desafiam-no e abalam-no para revelar aqueles contornos que persistentemente se escondem na aparição das perfeições não apenas técnicas.

ANAMORFOSE COMO MÉTODO

Isso exige, naturalmente, um exercício em modos de visão que não persegue as atividades e as funções superficiais, mas preferencialmente se interessa por rupturas e disfuncionalidades, que por sua vez se correspondem com a já mencionada *visão lateral*. As intervenções artísticas servem como um modelo exemplar. A relação entre as artes e os *media* se delineia, no entanto, de um modo invertido, cujo paradigma pode ser exemplificado particularmente por meio das produções pictóricas do início da modernidade. Como se sabe, desde

7. Na referida passagem, os termos *Furchen* e *Zeichnungen* foram traduzidos por *fenhas* e *riscos*. Optamos por *sulcos* e *delineações* para manter, por sua vez, a coerência com a terminologia utilizada por Mersch. N.d.T.

8. Cf. p. ex. *A diferença*, in: DERRIDA, 1991:33-64. O próprio Derrida demonstrou várias vezes esta proximidade a Heidegger e não apenas em suas diferentes confrontações com o pensamento heideggeriano – de *Ousia e Grame*, passando por *A mão de Heidegger até Política da Amizade*.

a instauração do regime da perspectiva subjetiva, estas imagens surgiram tanto através dos preparativos técnicos quanto, como seu princípio racional, através da matemática da perspectiva. Alberti, por exemplo, definiu a imagem de um modo duplo, isto é, *primeiramente* como uma visão através de uma janela, cuja moldura constitui antes de mais nada a medialidade da representatividade na qual ela institui uma diferença icônica e, *em segundo lugar*, como um corte através da *pirâmide visual* que garante, da mesma maneira, a possibilidade da construção geométrica de sua representação imagética de tal forma que ele disciplina o olhar e a representação.

Numerosas imagens de Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer revelam este processo particular: não apenas nos manuais e livros de rascunhos da escola de pintura, mas também nos autorretra-

tos dos pintores e naquelas representações que buscavam valorizar seu metiê com a finalidade de igualar a arte à *scientia*.

Por sua vez, esses retratos da prática artística intervieram na fabricação do ilusionismo na medida em que tanto revelavam os segredos de sua produção quanto, no mesmo átimo, ratificavam esses segredos. As imagens se baseiam mais em tais técnicas do que no instrumento da *camera obscura*, como sugerem muitas teorias dos media⁹, ainda que ele fosse tributário delas. Ao invés disso, seria mais apropriado falar de técnicas no sentido de práticas que nas representações geralmente eram mantidas em segredo para encenar sua presença teatralizada – Vermeer, que pintou no seu quadro *A Arte da Pintura* uma cortina da mesma forma que no teatro, é um exemplo proeminente disso.

Esta dependência em relação às técnicas – que foram se tornando cada vez mais sofisticadas especialmente na arte popular massiva até perderem no teatro panorâmico do século dezoito sucessivamente seu enquadramento, sua imobilidade e sua restrição – desdobrou uma dinâmica que aponta para a magia sempre falha de um mero ilusionismo tecnicamente produzido, ao mesmo tempo em que os aparatos de presentificação parecem se desenvolver ao monstruoso com a finalidade de, contudo, superar o olhar que tanto desconfia quanto prontamente se deixa seduzir. Entretanto, a arte apostou insistentemente na escansão e

Fig. 1: Albrecht Dürer, Perspektivkonstruktion, extraído de: Albrecht Dürer, Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit, viertes Buch, “Theorie der Perspektive”, Nürnberg 1925, o.P.



8. Cf., por exemplo: KITTLER, 2002: 58ss.

Fig. 2: Johannes Vermeer, A Arte da Pintura (ca. 1666), Museu Kunsthistorisches de Viena, fonte: Wikipedia.



Fig. 3: Anamorfose, Erhard Schön, „Vier Portraits europäischer Herrschen (1535/40)“, extraído de: Max Geisbach, Der deutsche Einblattholzchnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Munique, 1923-29, Tomo 40, Nr. 1197.



mesmo instante que o surgimento da perspectiva central e dividia com esta o seu fundamento em operações matemáticas – só que, ao invés das leis da geometria euclidiana, a anamorfose aplicava princípios não euclidianos (Mersch, 2006a: 21-40).

Sua radicalidade se constituiu justamente porque ela desmascarou a perspectiva no momento em que ela pôs em jogo uma outra produção imagética que não apenas relativizou a naturalidade aparente da própria perspectiva – como Leonardo da Vinci já havia suspeitado – como ainda expôs, acima de tudo, a imagibilidade¹⁰ da imagem como uma construção matemática. Já descoberta e sistematicamente pesquisada pelos pintores dos séculos XV e XVI para solucionar o problema de distorções em grandes murais ou afrescos de abóbadas, a anamorfose abalou tanto os fundamentos matemáticos quanto a forma com que se via a imagem. O próprio ato de ver a imagem introduziu um paradoxo nos fundamentos matemáticos de então. Porque a anamorfose, como parte da ordem matemática da construção imagética, não forneceu nenhuma representação reconhecível. Ao contrário, ela borrou o representado e apagou a figura para fazer a imagem surgir em um outro lugar, mais precisamente, em um ângulo extremo de quase 180°. Trata-se, portanto, como ressaltou Jurgis Baltrušaitis, de uma “ruptura (...) entre a forma e seu registro” (Baltrušaitis, 1975 : 6): deve-se negar a imagem, deve-se dissolver o emaranhado incompreensível de linhas para torná-la ao observador um enigma experienciável, cuja solução só pode ser encontrada se a imagem for examinada *lateralmente* – lá de onde normalmente nada se vê. Então, subitamente, ela salta como uma alucinação e se manifesta ali onde não poderia estar: *diante* da imagem como um fenômeno misterioso sem nenhuma justa causa.

Uma das anamorfozes mais conhecidas, a da pintura *Os Embaixadores* (1533) de Hans Holbein, aplicou isso diretamente na imagem: entre os retratados ocorre algo que parece interromper o decurso e perturbar a exposição: a representação anamórfica de um crânio que inscreve na imagem uma figura reversível [Kippbild]: ou se reconhece a vida e, portanto, não se toma ciência da morte – ou se reconhece a morte e, assim, extingue-se a vida.¹¹

Com isso, a anamorfose produz uma figurabilidade paradoxal que quando

9. O conceito alemão *Bildlichkeit* refere-se às características, propriedades e qualidades específicas da imagem (*Bild*). Normalmente o termo é vertido ao português como *figurabilidade*. Como há no texto uma diferenciação entre figura (*Figur*) e imagem (*Bild*) optamos pelo neologismo *imagibilidade*, com o intuito de ressaltar propriamente a qualidade ou atributo daquilo que possa ser representado imageticamente. N.d.T.

10. Para a visualização da imagem, cf. ainda: LACAN, 1995: 60-74.

ela parece não estar mostrando nada, mostra neste mesmo instante a medialidade da construção da imagem: aquele *imaginarium* visível que como construto racional derruba quaisquer critérios de possibilidade de esclarecimento racional. Contudo, não se trata da representação de um irrepresentável, como mais tarde na arte do Romantismo, mas sim, do tornar visível uma fronteira que *como* fronteira assume, entretanto, o dispositivo geral da produção imagética, que explora seu repertório para que seja percebida antes de tudo como tal no momento em que revela suas funções.

PARADOXOS MEDIAIS

Por esse motivo, pode-se descrever a anamorfose como um tipo de *gabinete de curiosidades*¹² da arte perspectiva que, assim como os gabinetes de curiosidades do Barroco, guarda objetos raros ou estranhos que exigem uma leitura do mundo para além dos seus registros mais comuns. Neste momento, os gabinetes não são evocados para ressaltar o seu caráter curioso, mas para exibí-los como um exemplo daquela operação designada como a *visão lateral*. Neste ponto ela atua como uma metáfora para estratégias de observação sobre as quais o programa de uma teoria negativa dos *media* se fundamenta. Além disso, a *visão lateral* constitui uma metáfora para o regime específico da arte. Em um sentido semelhante, Roland Barthes introduziu a figura do anamórfico como princípio operacional na estratégia do texto e a identificou com o que ele chamou de “crítica diversificante” (Barthes, 1967: 76). Não se trata de uma crítica que assalta o texto como uma interpretação vinda de fora e subjuga as projeções subjetivas do leitor, mas de uma crítica que inicia a leitura da diversificação e da repetição, que revela os mecanismos de sua organização – poder-se-ia dizer: da sua medialidade – através de novas releituras sempre rearranjadas. É uma crítica que quebra com as dimensões habituais de leitura e abre o texto para aquilo que age dentro do próprio texto mas que não pode ser lido, porque isto constitui antes a textualidade específica do texto e expressa-se na forma de surpreendentes artifícios retóricos, rupturas argumentativas ou figurações que já perturbam ou redistribuem as imagens em circulação. Os procedimentos são particularmente do tipo *estético*, como a ideia de uma metodologia anamórfica representa, em última análise, uma arte que é tão pouco canonizável quanto capaz de se fiar nas regras, mas que – como será mostrado em seguida com a ajuda de algumas produções artísticas – se assenta na própria invenção desregrada de novos paradoxos. Assim, sua produtividade não se limita apenas à anamorfose em sentido literal, mas, ao contrário, ela se serve de múltiplas



Fig. 4: Os Embaixadores (1533), de Hans Holbein, o Jovem, Galeria Nacional de Londres. Fonte: Wikipedia.

11. Também conhecidos como *quartos de maravilhas*. N.d.T.

formas de eliminação, de desvio do olhar, de desestabilização, interferência ou quiasma para possibilitar a inclinação lateral por meio de contradições insondáveis e da já incontáveis vezes convocada visão transversal: “Querer alterar conteúdos é muito pouco”, afirma Roland Barthes: “antes de tudo é necessário causar rachaduras no sistema do sentido (...)” (Barthes, 1988: 12).

A partir daí as linhas fundamentais de uma teoria negativa dos *media* ganham seus contornos. Seus modelos são intervenções, perturbações, bloqueios, a inversão de estruturas, a aceleração ou desaceleração extrema dos tempos, a duplicação ou iteração dos signos, até a obscenidade de um *blow-up* exagerado, para citar alguns. Todos eles induzem *estratégias de uma diferença* que não podem ser enumeradas detalhadamente nem canonizadas, mas apenas descobertas. A medialidade como um conceito indiscernível lança-se a partir deles, mais precisamente através de um processo igualmente inseguro e aberto de refrações prismáticas que constantemente expõe outras facetas e dimensões ainda desconhecidas. Um exemplo disto é a obra *Erased de Kooning Drawing* (1951) de Robert Rauschenberg que, independentemente de se tratar ou não de uma falsificação, de maneira alguma liquida a imagem com a atenuação das linhas, pois ainda retém os rastros da eliminação e, com isso, preserva a representatividade. Um outro exemplo é o conhecido *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte que ele pintou em diferentes variações entre 1928 e 1966 empregando títulos como *La trahison des images* (1929, 48) ou *Le deux mystères* (1966): no momento em que elas se apoiam nos códigos reconhecidos da publicidade e dos cartazes com os quais estamos familiarizados e que são compreensíveis em qualquer época – mas os eliminam de um lado a outro –, essas variações produzem paradoxos

Fig. 5: La trahison des images, de René Magritte. Extraído de: René Magritte, Die Kunst der Konversation. Catálogo da Coleção de Arte Nordrhein-Westfalen, Munique/Nova Iorque 1996, p 66.



imagético-textuais complexos que parecem não encontrar solução em lugar nenhum, mas revelam justamente algo através da relação entre imagem-signo e texto-signo.

De maneira alguma a série quer mostrar, como se pareceu natural interpretar, que as imagens não são cachimbos mas, sim, que as próprias figuras não são cachimbos – então a frase *ceci n'est pas une pipe* seria, de fato, verdadeira. Mas pelo contrário, a instabilidade geral só funciona quando se reconhece simultaneamente o cachimbo/imagem como imagem, o que também significa reconhecê-lo como cachimbo – logo, portanto, a frase é falsa. Sem dúvida, mais importante do que o então originado problema lógico-discursivo, é o surgimento de um quiasma que cruza de maneira contrastante duas medialidades e assim desarticula a clássica hierarquia texto-imagem, hegemônica durante séculos. Porque agora não parece ser mais claro a quem a prioridade é atribuída: se o imagético domina sobre o texto ou se o

textual domina sobre a imagem (Mersch, 2002). De forma análoga isso vale para a obra *Flag* (1955) de Jasper John. Ela parece ainda duplicar os paradoxos e instalar uma insondabilidade entre a imagem e a ação política: uma bandeira norte-americana exibe sua forma tachística de pintura e que, da maneira como foi pintada, tanto confirma quanto anula sua emblemática: conseqüentemente ela preserva seu caráter como símbolo nacional – diante da qual possivelmente um patriota poderia fazer continência – mas como imagem, contudo, ela nega seu ser-bandeira e mostra o que a cultura norte-americana é como um todo: isto é, *pop*. Em suma, estamos lidando com uma pintura que na medida em que ela se serve de um símbolo político não é pintura, de tal forma que nós conseguimos por fim lidar com um ato político que intervém performativamente no momento em que ele comete um sacrilégio.

REFLEXIVIDADE NO MEDIAL: O PAPEL DA ARTE

Estes são apenas alguns exemplos, muito embora exemplos deste tipo na história das artes sejam infindáveis. Eles podem igualmente ser reivindicados na música, na poesia, no cinema ou até mesmo na assim chamada arte mediática. Eles refletem, portanto, a especificidade dos procedimentos estéticos face aos discursivos. Principalmente, permitem o estabelecimento dos *efeitos da reflexão medial* sobre a base de estratégias artísticas¹³. Isso também significa tornar o debate com a arte produtivo para uma teoria negativa dos media, pois a reflexão medial necessita de tais estratégias artísticas para tornar-se fértil como reflexão. Por outro lado, a medialidade do *medium* permanece cronicamente obscurecida enquanto a reflexão medial estiver ausente. Este é, aliás, também o motivo mais profundo para a separação brusca entre uma estética do ilusionismo e o trabalho das artes: estas rompem com o *medium*, voltam-no contra si mesmo, enredam-no em contradições para revelar mais os dispositivos mediais, as estruturas de visualização, operações narrativas e afins, enquanto que a primeira meramente aplica estes trabalhos e os desenvolve. Neste sentido, o artista se equipara menos a um *maître de plaisir*, a um arranjador de efeitos, e mais a um *maître de paradoxe*, a um mestre de contradições e contraintervenções. Virar a medialidade do meio de maneira adequada contra a corrente e tornar discernível sua própria indiscernibilidade: com isso cumpre-se a tarefa de tais contradições e intervenções nas quais a teoria negativa dos *media* encontra seu próprio contorno e sua metodologia. Uma metodologia que não pode, à propósito, ser sistematizada porque ela deve, em certo grau, àquela singular aventura criativa e seus *saltos* dos quais Adorno falou em sua palestra músico-filosófica *Quasi una fantasia*: em última análise ela se consistiria em fazer coisas “das quais nós não sabemos o que são” (Adorno, 2003: 540).

12. Por isso o “paradoxo medial” foi descrito como o específico da prática artística. Cf. p.ex.: MERSCH, 2006b: 62-74.

Logo, a problemática diante da qual uma teoria negativa dos *media* se vê colocada pode ser resumida assim: se, como pressuposto, os *media* assumem sua função quando eles mediam, transportam, constroem e acima de tudo presentificam algo ou, dito de outro modo, se nada se anuncia de um presente sem invocar a medialidade de um *medium*; e se o acontecimento – como Derrida expressou nos seus primeiros textos – não ocorre, porque sua singularidade já se oferece à morte e porque a presentificação da “presença *como tal*” sempre começou a “querer reter a presença do apresentado” (Derrida, 1976: 374) e a liquidá-la; se este for o caso, então o medial permanece sempre fechado e indeterminado, e nós, vítimas do seu encanto. Por isso, trata-se de uma privação fundamental: de uma negatividade. Contudo, essa indeterminação – e nisso culmina a perspectiva de pesquisa aqui objetivada – pode ser rompida, ao menos parcialmente, através da abordagem do *paradoxo medial* e, com isso, o encanto pode ser quebrado. Nisto se revela a relação peculiar entre os *media* e as artes: enquanto os primeiros mediam, representam ou expressam, as artes continuamente experimentam, por assim dizer, as manobras anamórficas de uma mudança de olhar que, como *modo de visão lateral*, permitem uma reflexão lá mesmo onde não existe nenhuma reflexividade. Tratam-se, portanto, de *reflexividades mediais* que, em virtude de estratégias paradoxais, possibilitam ainda a exibição da própria medialidade do *medium* – e conseqüentemente daquilo que cronicamente se mantém na ausência. Para permanecermos na imagem: as reflexividades mediais possibilitam em certa medida uma posição de distância sem um *outro* localizável. Por isso, elas fazem a imanência explodir da imanência. Respectivamente, elas não encontram nenhuma fundamentação *discursiva*, nenhuma evidência em procedimentos rigorosamente demonstráveis e aplicáveis, muito menos critérios objetiváveis de sua construção. Ao contrário, elas só estão em conformidade com as diretrizes de um experimento artístico infundável.

Por fim, esta também é a razão pela qual a arte tem mais a *mostrar* à teoria dos *media* do que, por seu turno, a teoria dos *media* teria a *dizer* à arte. Porque a prática artística, através de intervenções paradoxais, traz à cena as condições e estruturas mediais. Do mesmo modo, a arte inverte e aplica essas estruturas sobre si mesma de uma maneira negativa e é exatamente através disso que ela se manifesta. Logo, os paradoxos realizam aqueles movimentos de deslocamento e de desorientação, tal como foram aplicados na linguagem, por Heidegger, e na escrita, por Derrida: como movimentos que instalam *rastros* e *sulcos* e deixam com isso *riscos* nos quais cada mecanismo específico e operações de processos mediais se tornam manifestos e desvendam sua evidência: por exemplo, como trabalho da imagem no visível, como volume do material nos sentidos, como

incontrolabilidade de construção, como efeito de poder ou indiferença entre realidade e ficcionalidade, só para nomear alguns. Tratam-se inteiramente, portanto, de estratégias da diferença, da inscrição de diferenças no repertório medial, que acontece através daquilo que Heidegger designou como *rasgadura* com todas as conotações do fugidio, do transitórios e do aberto, que subitamente torna visível algo que se esconde dos modos habituais de visão. Os processos são instigados insistentemente por novos que os lançam na inquietude para arrancar deles outros lados ainda desconhecidos – isto não significa um fim artístico em si, nenhuma *l'art pour l'art*, mas um modo de conhecimento estético que não pode ser descoberto de outra maneira, mas que também não pode ser garantido em nenhum lugar porque ele participa exclusivamente em efeitos indiretos, em processos do *mostrar* – não em efeitos e processo discursivos.

PRESENTS

Que isto seja por fim exemplificado como se fossem os créditos de um filme, no metiê de um trabalho artístico capaz de satisfazer plenamente a programática apresentada neste artigo. Trata-se de um trabalho do artista e cineasta experimental canadense Michel Snow, chamado *Presents* (1981). O título joga com a ambiguidade da expressão: presente como algo dado a alguém em sinal de afeto, presente como tempo presente, presente como estar presente ou como estado de atenção e presente como apresentação, projeção, mostra. Não é por coincidência que os termos são inseparáveis: o presente (como presença) mostra-se a nós como um presente (objeto), que como algo dado pode ser interpretado como *dádiva* que nós podemos aceitar sem simplesmente dar nada em troca e que, por sua vez, é mostrado no *medium* que atrai nossa atenção. Com isso, uma oposição é assinalada, isto é, a oposição entre um presente como dádiva e o presente de um sempre já apresentado, construído enquanto tal. O filme joga com esse contraste. Ele começa, portanto, com uma cena que se mostra como um protótipo para a história da arte ao tentar encenar na imagem a própria presença. Porque a evocação de uma presença se instaura no foco do desejo e do olhar lá no momento mais penetrante, quando somos acometidos e confrontados pelo próprio objeto representado, ou seja, quando o desejo físico reage e é imediatamente envolvido – tradicionalmente incorporado na nudez, mais precisamente numa arte predominantemente masculina, em um nu feminino. Dentro do regime histórico do olhar ela significa a encenação do presente por excelência – marcada no mesmo instante pela dolorosa distância que alicia o *medium*, isto é, a impossibilidade de presença.

Então estamos lidando com uma invocação cuja falha é diretamente proporcional à duração da tentativa de instigar o desejo. Logo, o nu é um *topos*

convencional, uma simbolização há tempos carregada com os mais diversos atributos, que deforma e desclassifica a mera nudez no duplo sentido do estar nu e do presente (como dádiva) de um simples presente (como presença). Este ato parece confirmar apropriadamente a máxima de Derrida, na qual o presente só pode se apresentar a nós de forma mediada, ou seja, através de um presente sobrescrito por uma abundância de conotações. Consequentemente, a presença sempre é atravessada por uma não presença original. O exemplo de Michel Snow, entretanto, mostra que isto não é necessariamente assim, pois a presença e seus efeitos acontecem em um outro lugar que não é o inicialmente suspeitado. Snow até se serve de novo de todos os *topoi* tradicionais: ele os cita com todos os seus clichês de exibição, dos quais pertencem o formato *peep show* e a decoração interior; ele acrescenta ainda o movimento, deixa o nu saltar e nos observar como observadores para nos envergonhar do nosso voyeurismo – mas isso também constitui um esquema bem conhecido que realmente não acrescenta nenhum novo aspecto ao tema.

Neste nível, contudo, a obra *Presents* – como qualquer outro *medium* visual – não consegue fazer saltar a presença do presente (dádiva) e o presente (dádiva) da presença, nem mesmo torná-la experienciável. No entanto, algo mais acontece e faz com que o vídeo se torne interessante para o contexto filosófico-medial. Pois o relevante não é o que é mostrado, ou seja, o jogo com as convenções e seus *topoi* estereotipados, mas o fato de que o próprio filme se *estica* diante dos nossos olhos e, tendo por base um som carregado de tensão, deixa surgir vagarosamente uma imagem que exhibe por todos os lugares a sua imagibilidade no momento em que enfatiza o corte e sua moldura no formato de uma pequena fotografia e em que perturba sua visibilidade através de seu desfoque. Logo, nós não nos tornamos apenas testemunhas de uma cena, mas *testemunhas do próprio medium*: sua medialidade é exibida enquanto nós inicialmente não vemos nada para, em seguida, gradativamente conseguirmos por meio de uma distorção – que à propósito é de natureza anamórfica – desdobrar e focalizar uma imagem em um ato de violência quase marcial que nos mantém por muito tempo na incerteza de que há algo para se ver e que, por ora, não acreditamos ver no que podemos ver, mas que no entanto nos captura na medida em que surge de forma mais clara para, logo depois, naufragar novamente em uma distorção.

Então os *presents* são, de fato, algo distinto da presença de uma visualidade e a questão da relação entre presença e ausência é recolocada: não é o visto que é posto no presente (presença) da observação através da sua relação a um desejo, mas é a medialidade do *medium* que se manifesta – mais precisamente por meio de modos de encenação cujo contorno paradoxal exhibe um não encenável, isto

é, as próprias condições mediais da encenação. Elas nos confrontam com as massivas intervenções óticas de sua produção técnica, com a força da imersividade que ainda é intensificada por meio da penetração do tom dramático, com toda a história da representação e com sua dramaticidade e sua estética implícitas, das quais resta por fim apenas o quase ridículo teatro de uma ereção violenta. Dito de outra forma: há uma encenação medial que como não presente (não presença) pode, contudo, manifestar o próprio presente (presença) do medial, mais precisamente, quando a medialidade do *medium* pode referir-se a si mesma. Tal referência é um *mostrar-se*. Neste sentido, *Presents* é a presença paradoxal do medial, a cuja experienciabilidade pertencem o nada vazio, a escuridão no começo e no fim da sequência, de onde um algo – um filme do qual nós ainda não sabemos bem o que é ou o que significa – anuncia o início de um estranhamento. ■

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Quasi una fantasia. In: ADORNO, Theodor. *Musikalische Schriften* I-III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. Vorwort. In: *Anamorphosen: ein spiel mit der wahrnehmung, dem schein und der wirklichkeit*. Ausstellung 1975. Köln: DuMont, 1975.
- BARTHES, Roland. *Kritik und wahrheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- . *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Die schrift und die differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- . *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. *Wissenschaft der logik, 2. Teil: Werke in 20 Banden*. Vol. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KITTLER, Friedrich. *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve, 2002.
- LACAN, Jacques. Linie und Licht. In: BOEHM, Gottfried (Org.). *Was ist ein bild?*. 2. ed. München: Fink, 1995.
- MERSCH, Dieter. *Was sich zeigt: materialität, präsenz, ereignis*. münchen: Fink, 2002.
- . Medialität und undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‘negative’ Medientheorie. In: KRÄMER, Sybille (Org.). *Performativität und Medialität*. Munique: Fink, 2004.
- . Medienphilosophie der sprache. In: SANDBOTHE, Mike; NAGL, Ludwig (Org.). *Systematische medienphilosophie*. Berlin: Akademie-Verlag, 2005a.
- . Negative Medialität: Derridas différence und Heideggers weg zur sprache. In: *Journal Phänomenologie*. Jacques Derrida, Caderno 23, 2005b.
- . Paradoxien der Verkörperung. In: BERNDT, Frauke; BRECHT, Christoph (Org.). *Aktualität des symbols*. Freiburg: Rombach, 2005c.

- _____. Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von rationalität und irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen. In: SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger; LAZADZIG, Jan (Org.). *Instrumente in kunst und wissenschaft*. Berlin/ New York: de Gruyter, 2006a.
- _____. Medial Paradoxes. On methods of artistic production. In: MAHNKOPF, Claus-Steffen (Org.). *Critical composition today*. Hofheim: Wolke-Verlag, 2006b.
- _____. *Medientheorie zur einföhrung*. Hamburgo: Junius, 2006c.
- MÜNKER, Stefan; ROESLER, Alexander; SANDBOTHE, Mike (Org.). *Medienphilosophie: beiträge zur klärung eines begriffs*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Edusp, 1968.

Artigo recebido em 14 de setembro de 2012 e aprovado em 11 de fevereiro de 2013.

TRADUÇÃO DE MAURÍCIO LIESEN, DOUTORANDO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP).