

ESPECIFICIDADE DO MEIO NA PRÁTICA PÓS- MÍDIAS

Alessio Chierico

Como citar esse texto: CHIERICO, A. Especificidade do meio na prática pós-mídias. **VIRUS**, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=6> &lang=pt>. Acesso em: 00 m. 0000.

Alessio Chierico é pesquisador em Cultura da Interface no Departamento de Mídias da Universidade de Artes de Linz, Áustria. Estuda novas tecnologias em arte, design e teoria da mídia.

RESUMO

Em teoria da arte, as mídias artísticas estiveram no centro da discussão entre Clement Greenberg e Rosalind Krauss, úteis para a definição de arte moderna e pós-moderna. Esse debate, juntamente com a ambiguidade etimológica do termo "mídia", alimentou uma certa confusão sobre a relação entre mídias e arte. Essa questão influenciou a crítica de várias abordagens artísticas, especialmente *New Media Art*. Essencialmente, ela provocou uma rejeição comum, a partir do campo da arte contemporânea, das pesquisas que visam refletir sobre mídias, entendidas em seu sentido geral. Este artigo tem como objetivo destacar e esclarecer esta questão, especulando sobre suas possíveis origens, e levando em consideração as perspectivas expostas por vários teóricos da arte e mídias. Em conclusão, reconhecendo essa condição, propõe-se um modelo teórico que acomoda tanto a perspectiva Moderna quanto a Pós-moderna: uma investigação de mídias com prática pós-mídias.

Palavras-chave: Especificidade do meio, pós-mídias, *New Media Art*, prática artística.

1 INTRODUÇÃO

Em teoria da arte, a discussão que opôs modernidade e pós-modernidade focalizou o papel e a definição de "meio". No entanto, esses dois paradigmas culturais não estão necessariamente em conflito, nem são incompatíveis entre si. O advento da pós modernidade, ou em outros termos, a consciência intelectual dessa mudança cultural, levou a teoria da arte a assumir novos pontos de vista. Durante este processo, algumas especulações teóricas identificaram várias limitações da teoria da Arte Moderna, especialmente sobre a centralidade e a concepção do "meio artístico". Por esta razão, no contexto da arte contemporânea, qualquer referência aos meios normalmente denota um cunho modernista. Este é um equívoco amplamente difundido que marginalizou várias formas de arte. No entanto, é importante sublinhar

que muitas vezes esquece-se que o Pós-modernismo, mesmo rejeitando a ideia de "meio artístico", nunca excluiu uma pesquisa sobre mídias. Por esta razão, verificou-se ser necessário reabilitar alguns aspectos de teorias modernas. Esta tentativa visa criar uma base teórica fértil para reavaliar as atuais práticas modernas radicais em arte e cultura.

Rosalind Krauss, a mais influente oponente das teorias de arte modernista, acredita que os artistas devem inventar seu próprio meio (KRAUSS, 2004, p. 223). Em outros termos, se a pós-modernidade rejeita a centralidade do "meio artístico" como um sentido para a arte, isso não diz respeito às pesquisas que refletem sobre o papel que as mídias desempenham na sociedade contemporânea. Esse problema baseia-se frequentemente em uma má compreensão da definição de "mídias". Mídias artísticas podem corresponder às mídias que são objeto de investigação artística, mas não necessariamente, e, principalmente, esse formato não deve ser concebido como uma prerrogativa da arte. A arte apresenta-se a si mesma como uma disciplina auto-referenciada. Uma vez que o termo "arte" baseia-se em um conceito completamente abstrato, seu principal desafio é encontrar sua própria definição. De acordo com teorias modernistas, esta auto-referencialidade identificou na especificidade do meio uma maneira de definir arte, investigando suas mídias preferenciais. Hoje em dia, essa direção se perdeu. Isso já foi demonstrado pelos pós-vanguardistas, que lidaram com mídias do mesmo modo sugerido pelo Pós-modernismo.

A discussão sobre modernidade e pós-modernidade na arte acontece há muito tempo. Teorias pós-modernas presumem o fim da modernidade e do seu quadro teórico, mas uma vez que esta discussão provocou uma série de mal-entendidos, que ainda se perpetuam, achou-se necessário tratar e esclarecer essa questão. Este artigo visa traçar uma trajetória em que arte moderna e pós-moderna convergem, admitindo as conquistas da arte Pós-moderna, e reabilitando as intenções da arte Moderna. Além disso, acredita-se aqui que a discussão sobre modernidade e pós-modernidade encontra-se na base da definição e concepção de *New Media Art*. Na verdade, é possível supor que algumas das motivações por trás da *New Media Art* vêm de uma reminiscência da modernidade. Sob um certo ponto de vista, a *New Media Art* pode ser considerada como filha da modernidade, criada na incerteza Pós-moderna.

2 MODERNISMO NA ARTE: A ESPECIFICIDADE DO MEIO DE GREENBERG

2.1 Especificidade do Meio como um Sentido Unificador da Arte

No início da década de 1940, Clement Greenberg expôs sua ideia de "especificidade do meio" como uma característica que distinguia a Arte Moderna das formas de arte anteriores. Essas teorias consistem na emancipação da arte de seu papel clássico de pura representação, em direção a uma consciência completa do meio artístico. Em outros termos, a arte passa a preocupar-se com as qualidades específicas do meio utilizado para o propósito artístico. Sua intenção é evitar qualquer conteúdo romântico e ilusório na arte, destacando a importância do meio e explorando suas potencialidades. Desse ponto de vista, o meio é visto como o único elemento objetivo, e o único sujeito que pode ser usado para compreender a natureza profunda da arte.

A "especificidade do meio" é uma teoria que pode ser aplicada à maioria das formas artísticas, mas foi particularmente orientada para a pintura e a escultura, e adaptada para a literatura e a música. Por exemplo, ao pintar a superfície plana da tela, a materialidade das cores e todos os seus elementos físicos são os temas que a arte deve explorar. O abstratismo é visto como experimentação das

possibilidades oferecidas pela técnica pictórica. No entanto, Clement Greenberg especifica que: "a pintura modernista [...] não abandonou a representação de objetos reconhecíveis em princípio. O que ele abandonou em princípio é a representação do tipo de espaço que objetos reconhecíveis podem habitar" (GREENBERG, 1982, p. 6, tradução nossa).

2.2 As Origens da Especificidade do Meio

As raízes da especificidade do meio datam de 1766, quando Gotthold Ephraim Lessing escreveu o ensaio "Laocoonte", que foi recuperado por Clement Greenberg na década de 1940, em seu texto "Rumo a um mais novo Laocoonte" ("*Towards a newer Laocoön*", GREENBERG, 1985). Lessing criticou o poeta romano Horácio, que afirmou "*ut pictura poesis*" (como é pintura, é poesia), argumentando que esses dois meios são inerentemente diferentes: a poesia se propaga com o tempo enquanto a pintura está confinada pelo espaço. Estas diferenças determinam a natureza diversa das artes, que deveriam levar em conta as qualidades dos seus meios específicos. Ele também atacou o poeta James Thomson: Lessing considerou os versos descritivos desse poeta como uma invasão da pintura de paisagens. Ao mesmo tempo, ele descobriu que, de modo semelhante, também as pinturas alegóricas invadiram o domínio da poesia.

Nas teorias de Lessing estavam as sementes da "especificidade do meio", mas naquela época este conceito não podia ser desenvolvido exaustivamente. Em sua obra, ele se concentrou exclusivamente na relação entre pintura e poesia, enquanto Greenberg estendeu sua atenção a uma pesquisa de pureza na arte, contrastando com qualquer narrativa romântica. Através da história, o Romantismo marcou uma forte presença na concepção e idealização da arte. De acordo com os valores promovidos por este movimento, o artista é uma figura que foi emancipada do papel de artesão ou artífice: ele transmite seu sentimento e sua sensibilidade para o público através da manipulação do meio. O Romantismo vê o meio como instrumento para expressar a centralidade do artista. "O meio foi um lamentável - se necessário - obstáculo físico entre o artista e seu público que, em um estado ideal, desapareceria inteiramente deixando a experiência do espectador ou do leitor idêntica à do artista" (GREENBERG, 1985, p. 62, tradução nossa).

2.3 Em Direção à Pureza Essencial da Arte

De acordo com Greenberg, a "especificidade do meio" é um atributo específico da Arte Moderna, que permite à arte perseguir sua "pureza", que ele define como: "a aceitação das limitações do meio da arte específica" (GREENBERG, 1985, p. 66, tradução nossa). Portanto, a pureza na arte circunscreve a área de competência de cada meio, e a singularidade de sua própria natureza. As limitações do meio são, entretanto, os recursos valiosos que garantem a personalidade e identidade de um meio específico. Greenberg vê essas limitações como uma possibilidade de operar uma reflexão autocrítica em relação à arte e, assim, em relação à modernidade. Em sua opinião, a autocrítica é um propósito distintivo da Arte Moderna (GREENBERG, 1982). Em suas oposições às teorias Pós-modernas, ele enfatiza que, como a Arte Moderna pretendia ser autocrítica, a pós-modernidade tende a ser "incidental". (GREENBERG, 1979) No entanto, Greenberg demonstra consciência de que as teorias de arte que ele promovia estavam fortemente vinculadas a um determinado período histórico, e que a sua visão sobre a arte foi objeto de obsolescência, e não poderia ser aplicada à história da arte como um todo (GREENBERG, 1985).

3 PÓS-MODERNISMO NA ARTE: A CONDIÇÃO PÓS-MEIO DE KRAUSS

3.1 A Virada Pós Meio

Na arte contemporânea, as teorias mais notáveis que se dedicam à discussão sobre as chamadas "pós-mídias" são construídas pela crítica de arte Rosalind Krauss. Em vez de "pós-mídias", ela prefere usar o termo "pós-meio", a fim de concentrar a atenção no "meio artístico", em vez de "meios" de comunicação (KRAUSS, 2000, p. 7, tradução nossa). O núcleo do argumento de Krauss é a crítica a Greenberg e seu conceito de "especificidade do meio". Na sua opinião, o advento do movimento do Filme Estrutural, durante os anos 1960, proclamou o fim da "especificidade do meio", uma vez que ele revelou que o vídeo é um meio constituído por uma grande heterogeneidade de partes que desempenham um grande número de atividades. Por esta razão, Rosalind Krauss vê o vídeo como um meio em cuja heterogeneidade não pode ser encontrada nenhuma "essência" ou "núcleo unificador" (KRAUSS, 2000, p. 31, tradução nossa). Essa peculiaridade do vídeo se reflete no amplo e influente sucesso da televisão, o qual é visto como o ponto de inflexão na virada do pós-meio (KRAUSS, 2000).

Reconhecendo a intenção modernista do Filme Estrutural e seu desejo de investigar a natureza do meio cinematográfico, Krauss explica a razão pela qual esse movimento não pertence à ideia de "especificidade do meio". Sua argumentação mostra o núcleo das críticas à teoria da Greenberg: uma análise da arte não pode ser reduzida às simples propriedades de um meio artístico, sem levar em conta o conjunto de todas essas propriedades e a presença de uma audiência relacionando-se com elas. Krauss argumenta que o Filme Estrutural usa todo o aparato técnico e o conteúdo do filme como um conjunto de convenções que os artistas usaram para definir o seu próprio novo meio, onde os espectadores são integrados (KRAUSS, 2000).

3.2 Reinventando o Meio: Convenções e Objetos Específicos

A maneira como Clement Greenberg avalia as obras de Jackson Pollock, demonstrando o seu conceito de "especificidade do meio", é fortemente discutida por Krauss. Onde Greenberg vê as obras de Pollock como uma forma de consciência adquirida das especificidades pela pintura, Krauss argumenta que os famosos "pingos" de Pollock não eram apenas a celebração do meio da pintura, mas a reinvenção de um novo meio artístico e uma nova prática. Colocando o quadro na posição horizontal e ativando a série de operações para os seus "pingos", Pollock criou uma série de convenções que permitem que seus trabalhos tomem forma. Para esclarecer essa perspectiva, Rosalind Krauss afirma que

[...] a fim de sustentar a prática artística, um meio deve ser uma estrutura de suporte, geradora de um conjunto de convenções, algumas das quais, ao assumirem o próprio meio como seu assunto, serão inteiramente "específicas" a ele, produzindo assim uma experiência da sua própria necessidade (KRAUSS, 2000, p. 26).

Referindo-se a Donald Judd, Krauss sugere que a nossa condição pós-meio finge o uso de "objetos específicos" para a produção artística, em vez de concentrar-se na especificidade do meio artístico (KRAUSS, 2004). A visão que Greenberg expressa sobre Arte Moderna é dependente da essência formal do meio artístico clássico. Esta abordagem mostra uma exclusão intrínseca e notável de muitas práticas artísticas bem estabelecidas das novas vanguardas. Krauss insiste na ideia de que o artista

deve reinventar seu meio artístico, na qual as especificidades dos meios que ele usa e as intenções de sua prática são unificadas em uma série de convenções a partir da qual a obra de arte se desenvolve (KRAUSS, 2004). A habilidade de inventar um meio, específico para a sua finalidade artística, é visto como o aspecto mais valioso da prática da arte.

3.3 Prática da Arte e Prática Social

Visto que a arte ganhou seu status auto-referente, uma exploração instrumental de um meio artístico não pode fornecer qualquer contribuição real à discussão da arte. Krauss notou que Joseph Kosuth foi o primeiro a criticar este aspecto (KRAUSS, 2000, p. 10):

Ser artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), ele aceita a tradição que vem com ela. Isso porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um tipo de arte. Se você faz pinturas, você já está aceitando (não questionando) a natureza da arte (KOSUTH, 1969).

A especificidade do meio abrange uma ideia que é alienada por qualquer aspecto cultural e social. Focalizando a essência do meio artístico, ela se esquece de tudo o que coloca a arte em seu contexto: neste sentido, a arte não é capaz de falar sobre a sociedade e a cultura de sua própria contemporaneidade. Este aspecto foi discutido de forma mais adequada por Raymond Williams, que descobre que o Modernismo separou a prática artística da prática social. De acordo com suas teorias, a definição de prática cultural estava incompleta antes de os estudos das mídias e o Modernismo trazerem a ideia de que a prática cultural é moldada pelas especificidades dos meios. No entanto, ele argumenta que o meio deve ser visto como prática social em si mesmo, que responde aos mesmos problemas de sua contemporaneidade (WILLIAMS, 2009, p. 158-64).

4 O TERMO AMBÍGUO: MEIOS DE COMUNICAÇÃO E MEIOS ARTÍSTICOS

4.1 Especificidade em Meios de Comunicação

É importante notar que a ideia por trás de "especificidade do meio" embutia-se em um contexto cultural fértil que manteve o seu desenvolvimento por algumas décadas. Durante os anos 1960, o *Palo Alto Mental Research Institute* contribuiu amplamente para estudos de comunicação, especialmente com os notáveis "axiomas da comunicação". Um desses axiomas apontou para as propriedades relacionais que estão embutidas na própria comunicação (WATZAWICK et al., 2014). Deriva deste pressuposto a ideia de que os meios não são apenas portadores de conteúdo, mas agentes ativos, que moldam profundamente os significados e as razões de qualquer tipo de comunicação. Neste sentido, é possível especular sobre uma correlação que liga as teorias que enfatizam a importância do meio no ato da comunicação, e as teorias por trás da ideia de "especificidade do meio" na arte.

No entanto, a abordagem mais relevante sobre a centralidade do meio em estudos de comunicação pode ser encontrada na obra de Marshall McLuhan. Com seu livro *"Understanding Media"*, publicado em 1964, McLuhan liderou uma revolução nas áreas da comunicação e de estudos de mídias. Mesmo encontrando uma certa resistência, sua hoje famosa declaração: "O meio é a mensagem" é considerada como

um mandamento sagrado. Com essa frase, McLuhan apoiou a ideia de que, na comunicação, o meio é o próprio conteúdo porque é específico através de seus efeitos, e não através de seu conteúdo (MCLUHAN, 1994). Assim, a especificidade do meio define as condições de comunicação, tornando-se o conteúdo. Isso nos lembra a definição de "especificidade do meio" de Greenberg como a direção em que a arte pode alcançar a sua honesta pureza.

4.2 Especificidade do Meio e *New Media Art*

A definição de *New Media Art* parece ser particularmente conotada pelo paradigma modernista da "especificidade do meio". Sem surpresa, ela vê como pioneiros a geração de artistas que estavam ativos no período em que a "especificidade do meio" foi uma das teorias da arte mais influentes. A partir do esforço teórico de Lev Manovich emerge uma visão da arte, em particular *New Media Art*, que está profundamente enraizada nos princípios da especificidade do meio, que ele reinventa de uma maneira diferente. Seus estudos concentraram-se nas linguagens das mídias e nas suas qualidades estéticas específicas (MANOVICH, 2009). Isto levou-o a incentivar um novo ramo de estudos que está preocupado com a natureza do *software* e seu impacto na formalização dos conteúdos das mídias (MANOVICH, 2013). Palmer vê uma conexão inevitável entre *New Media Art* e "especificidade do meio", usando as palavras: "a *arte mídia* não pode ser corretamente compreendida sem alguma sensibilidade crítica aos meios técnicos envolvidos. Obviamente, essa postura arrisca marginalizar *New Media Art* da arte contemporânea 'pós-meio', reafirmando o paradigma modernista da 'especificidade do meio'" (PALMER, 2006, tradução nossa). No entanto, Palmer, assim como o crítico de arte Domenico Quaranta, acredita que relacionar *New Media Art* ao princípio da "especificidade do meio" é um equívoco amplamente difundido que limita a sua adequada compreensão como investigação da cultura contemporânea (PALMER, 2006; QUARANTA, 2013).

4.3 Teorias Pós-Mídias e *New Media Art*

Acima das teorias de Rosalind Krauss, é necessário considerar como o termo "pós-mídias" foi usado por outros teóricos para explicar diferentes concepções relacionadas à arte, estética, mídias, comunicação e cultura (BROECKMAN, 2015). A mais antiga definição de pós-mídias vem do psiquiatra e filósofo Félix Guattari, que estava se referindo aos meios de comunicação de massa. Segundo seu pensamento, "pós-mídias" identifica o deslocamento cultural de meios de comunicação unidirecionais para uma "era de reapropriação coletiva-individual e um uso interativo de máquinas de informação, comunicação, inteligência, arte e cultura" (GUATTARI, 1990).

O termo pós-mídias foi posteriormente usado por Lev Manovich e Peter Weibel em uma relação mais direta com a arte. Manovich está consciente quanto à crise sobre a concepção do meio na arte, manifestada pela heterogeneidade dos meios utilizados na arte, e pelo interesse de uma prática artística que se concentra em aspectos sociais, em vez de objetos de fetiche. No entanto, demonstrando uma espécie de readaptação radical das teorias modernistas, em seu ensaio sobre estética pós-mídias, ele afirma que a história da arte e prática da arte devem ser revisitadas através dos novos paradigmas trazidos pelas tecnologias digitais. Manovich propõe a adoção de um novo conjunto de critérios estéticos, baseados na teoria da informação, a qual considera, por exemplo, a combinação "autor, texto, leitor", visto como "emissor, mensagem, receptor". Como ele sugere, isto também deve considerar as

especificidades de *software* usado tanto pelo autor quanto pelo leitor (MANOVICH, 2001).

Peter Weibel, assim como Lev Manovich, afirma que hoje em dia não há mídias dominantes, uma vez que todas elas estão determinando umas às outras. A tecnologia digital transformou e influenciou as antigas e as novas mídias, tornando-se sua essência natural. Esta essência digital da mídia é vista por Weibel como um roteiro interno que está na base de qualquer meio computacional. Por esta razão Weibel afirma que "toda prática artística mantém o roteiro da mídia e as regras da mídia" e que "o código secreto por trás de todas essas formas de arte é o código binário do computador e a estética secreta consiste em regras e programas algorítmicos" (WEIBEL, 2012). De acordo com Weibel, a ubiquidade da mídia digital determinou o advento da nossa "condição pós-mídia": o fato de que qualquer meio é essencialmente indistinguível, conseqüentemente, "toda arte é arte pós-mídia" (WEIBEL, 2012). Visto que as tecnologias digitais constituem o núcleo de qualquer mídia, a "especificidade do meio", que interroga a peculiaridade de cada meio artístico, agora é ineficaz.

4.4 Arte, Mídia e Questões Etimológicas

Em qualquer ocasião, a palavra "arte" relaciona-se com a palavra "mídia", e é fácil incorrer em conotações enganosas. Essa questão surge da ambigüidade etimológica sobre a definição do termo "meio" em relação à arte ou à comunicação. Representando esses dois significados e aplicações principais, é importante considerar que esta palavra assume o significado de "agente intermediário" ou "canal de comunicação", na década de 1600. Em 1853, no mesmo período em que a Arte Moderna convencionalmente teve início, foi registrado o primeiro uso do termo "meio", em referência a materiais para a produção artística¹. Por esta razão, qualquer uso da palavra "mídia", no contexto da arte, está muitas vezes ligada à ideia de "meios artísticos", como Modernismo e "especificidade do meio". Além disso, esta concepção é perpetuada pela longa tradição da taxonomia acadêmica clássica da arte, que separa disciplinas como: pintura, escultura, fotografia etc. Essas categorias não são mais capazes de satisfazer a evolução da arte desde o advento das vanguardas e, especialmente, das pós-vanguardas, mas elas ainda são usadas em muitos contextos, a fim de identificar as tradições específicas e abordagens da arte.

5 ESPECIFICIDADE DO MEIO NA PRÁTICA PÓS-MÍDIA: UMA POSSÍVEL COEXISTÊNCIA

5.1 Estética da Mídia e Prática Artística

Como reconhecido por Domenico Quaranta, na década de 1990, muitas abordagens de *New Media Art* tendiam a descrever-se como "a investigação de novas possibilidades estéticas da nova mídia" (QUARANTA, 2013, p. 84). Este aspecto segue as mesmas expectativas que estavam por trás da ideia de "especificidade do meio" e Modernismo. No entanto, devemos reconhecer que na era pós-moderna, uma pesquisa artística em estética de mídia não pode ser rotulada exclusivamente como uma prática artística obsoleta que se baseia no formalismo greenbergiano. De acordo com Quaranta: "Com o pós-modernismo, você tem o direito de ser o que quiser,

¹ "Medium." Online Etymology Dictionary, n.d.
http://www.etymonline.com/index.php?term=medium&allowed_in_frame=0. Accessed on 01/03/2016.

incluindo modernista. Os artistas podem usar o modernismo e explorar a 'especificidade do meio' da mesma maneira que uma drag queen explora identidades sexuais" (QUARANTA, 2016). Agora a verdadeira questão é: qual é a prática e método artístico adequado para uma pesquisa sobre a estética da mídia? Aqui tornou-se fundamental distinguir duas abordagens separadas que têm uma natureza profundamente distinta. A investigação sobre as possibilidades estéticas de novas mídias podem ser desenvolvidas com a utilização das possibilidades técnicas oferecidas pelo meio ou com intervenções que "subutilizam" essas mesmas possibilidades. Esta divergência pode ser reduzida nas duas abordagens seguintes: um método que segue o roteiro dado pelo design de um meio, ou um método que não segue este roteiro. O primeiro caso trata de uma exploração da estética do meio, que é realizado ao "explorar" os potenciais técnicos que ele oferece, nesse sentido, teremos um formalismo. Por outro lado, encontramos um caminho oposto ao desenvolver uma exploração da estética do meio, feita ao "examinar" suas potencialidades técnicas e escavar sob a sua superfície lisa.

5.2 Recuperando o Espírito Modernista

Há um aspecto, intrínseco ao Modernismo, que parece ser esquecido e removido pela maioria das práticas Pós-Modernas, com exceção de algumas direções contemporâneas de *New Media Art*. Este aspecto consiste na honestidade de expor de forma coerente a verdadeira natureza dos objetos ou mídias, de produção cultural, incluindo a arte e o design. Com o objetivo de questionar a mídia que habita nossa contemporaneidade, também é necessário reconhecer o papel desempenhado pelo design e suas intenções. Como assinalado por Simon Penny: "no período modernista, havia uma noção de que a aparência de um artefato deveria denunciar a natureza dos seus materiais e métodos de manufatura. Por isso as máximas da Bauhaus de que "a forma segue a função" e da "verdade dos materiais". A computação, ao contrário, direciona para uma estética pós-moderna da superfície e da superficialidade: a função da interface é obscurecer a verdadeira natureza da máquina". Penny continua dizendo que:

Contrariamente [ao design / IHC²], que uma obra de arte deva planejar obscurecer seu próprio artifício é quase injusto nos períodos moderno e pós-moderno. Obras muitas vezes existem para chamar a atenção para o artifício do meio, para as qualidades da tecnologia ou para a forma como eles perturbam a situação ou objeto de atenção. O ilusionismo é construído apenas para ser quebrado, ou intencionalmente problematizado. Nestes termos, a relação de (naïve) IHC e a prática (crítica) da artemídia são totalmente opostos. Se IHC aspira ser "*ready to hand*", a artemídia aspira ser "*present at hand*" (PENNY, 2008, tradução nossa).

"*Ready to hand*" e "*present at hand*" são conceitos que Penny emprestou do filósofo Martin Heidegger. Em poucas palavras, com o seu exemplo notório, ele disse que um martelo é "*ready to hand*" no momento em que é utilizado, quando a função está diretamente associada ao objeto, assumindo a sua objetualidade sem questioná-la. Ao contrário, o martelo está "*present at hand*" quando se está aberto ao intelecto, quando se torna questionável. Ele está presente como objeto e é passível de análise. Esta condição de contemplação não requer o uso do objeto (HEIDEGGER, 2001). Por esta razão, como Penny indica, uma perspectiva analítica das tecnologias requer

² IHC é o acrônimo de Interação Humano-Computador, um campo específico entre o design e a engenharia, que foca nas relações humanos-máquinas.

certa distância da sua utilização instrumental. Neste sentido, é possível concluir que a constituição de um conjunto de convenções, que inventa um novo meio (segundo a ideia de Krauss), é a abordagem adequada para uma prática artística que usa uma linguagem contemporânea para investigar as tecnologias de nosso tempo.

5.3 Questionando a Natureza das Mídias com Linguagem Pós-Mídia

É aqui rejeitada a ideia de que questionar a natureza das mídias e tecnologias deveria ser a única necessidade e prerrogativa da arte. No entanto, uma pesquisa que segue este fim não pode ser implicitamente excluída do domínio da arte pós-mídia. A Arte Contemporânea está cheia de exemplos de práticas artísticas que visam revelar alguns aspectos da natureza de nossa cultura contemporânea, nos campos da economia, da política ou da antropologia etc. A exclusão *a priori* do campo da mídia só pode ser explicada como uma interpretação errada e preconceituosa, conduzida por uma oposição cega a qualquer reminiscência do Modernismo. A natureza de uma prática artística não é definida pelo seu tema. A pesquisa sobre um meio (ou mídia) pode ser desenvolvida com linguagens pós-mídia e seus conhecimentos.

É possível criar novas mídias artísticas (ou meios, de acordo com Krauss) que foquem na estética e especificidades das mídias, enquanto tópico. É possível definir as convenções que criam um meio artístico, que lhe dão capacidade de processar e desdobrar o objeto de uma prática artística. Concepções pós-mídia e a arte que reflete na mídia não são perspectivas opostas. Como Quaranta declarou:

New Media Art [...] pode realmente tornar-se uma das encarnações mais eficazes de nosso mundo pós-mídia. Um mundo em que já não faz sentido distinguir, como [...] o paradigma implícito no termo *New Media Art* faz, entre a arte que utiliza computadores e a arte que não o faz. Um mundo em que, por outro lado, cada vez mais faz sentido distinguir entre a arte que reconhece o advento da sociedade da informação e a arte que se retira para posições típicas da era industrial da qual estamos saindo. De acordo com esta distinção, em algumas décadas, seremos capazes de identificar a academia e a vanguarda dos dias de hoje (QUARANTA, 2013, p. 212).

Quando Kosuth afirma que refletir sobre a natureza de um meio significa não questionar a natureza da arte, e quando Rosalind Krauss afirma que um artista deve reinventar o meio de sua prática, eles se referem ao chamado "meio artístico": o veículo que expressa uma intenção, mas não é a própria intenção. O objetivo aqui é destacar a separação entre a prática da arte e seu tema. Eles devem ser coerentes com o seu propósito, mas diferentes entre eles, a fim de dizer algo que não poderia ser expresso de outra forma. Bem como o "*ready to hand*" e "*present at hand*" discutidos por Heidegger; prática e argumento, ou método e tema, precisam ser separados, mas devem trabalhar em conjunto para que sejam eficazes.

6 CONCLUSÕES

Este artigo propõe reabilitar parte da intenção por trás da Especificidade do Meio, relembrando uma nova perspectiva moderna radical. Reconhecemos que uma pesquisa artística sobre a mídia deve envolver a discussão que opôs modernismo e pós-modernismo, em particular, o "mal-entendido" sobre o papel que a mídia tem na arte. Este mal-entendido vem da concepção de "mídia artística": os instrumentos privilegiados para a prática da arte moderna, que criaram a taxonomia acadêmica da arte, e que foram consideradas temas principais da arte, a fim de compreender a



própria arte. A ideia de pós-mídia encerrou essa tendência, assumindo que, na nossa contemporaneidade, tornou-se impossível e sem sentido encontrar o valor da arte na especificidade de suas mídias, ou melhor, a pós-mídia rejeitou a própria ideia de "meio artístico". Na verdade, o pós-modernismo necessitou que o artista inventasse seu próprio meio e sua própria linguagem.

No entanto, vimos que a concepção por trás da pós-mídia nunca negou que uma pesquisa artística poderia incidir sobre a especificidade das mídias, apenas argumentou que não deveria ser restringida às mídias privilegiadas da arte clássica. Neste sentido, foi possível afirmar que a coexistência entre "especificidade do meio" e "prática pós-mídia" é possível e desejável em qualquer forma de arte que tenha como objetivo refletir sobre as mídias. Olhando para essa abordagem, podemos observar que "especificidade do meio" pode constituir o tema de uma pesquisa artística, e "prática pós-mídia" pode ser vista como um método e uma linguagem em que a pesquisa pode ser formalizada.

REFERÊNCIAS

BROECKMANN, A. **Postmedia Discourses**. 2015. Disponível em: <<http://www.mikro.in-berlin.de/wiki/tiki-index.php?page=Postmedia+Discourses>>. Acesso em: 3 out. 2016.

GREENBERG, C. Modern and Post-Modern. In: GLEESON, J. (Ed.). **William Dobell Memorial Lecture**. Sidnei: Sir William Dobell Art Foundation, 1979.

GREENBERG, C. Modernist Painting. In: FRASCINA, F.; HARRISON, C. (Eds.). **Modern Art and Modernism: A Critical Anthology**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1982.

GREENBERG, C. Towards a Newer Laocöon. In: FRASCINA, F. (Ed.). **Pollock and After: The Critical Debate**. London: Routledge, 1985.

GUATTARI, F. Towards a Post-Media Era. **Chimères**, n. 28, primavera-verão 1996. 1a ed. 1990.

HEIDEGGER, M. **Being and Time**. Oxford: Blackwell, 2001.

KOSUTH, J. **Art After Philosophy**. Londres: Studio International, 1969.

KRAUSS, R.E. A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition, 31st of the Walter Neurath memorial lectures. New York: Thames & Hudson, 2000.

KRAUSS, R.E.. 'Specific' Objects. **RES: Anthropology and Aesthetics**, n. 46, p. 221-24, 2004.

MANOVICH, L. **Il linguaggio dei nuovi media**. 9a ed. Milano: Olivares, 2009.

MANOVICH, L. Post-media Aesthetics. In: KINDER, M.; MCPHERSON, T. (Ed.). **A Decade of Discourse on Digital Culture**. Berkeley: University of California Press, 2007. 1a ed. 2001.

MANOVICH, L. **Software takes command: International texts in critical media aesthetics**. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013.



MCLUHAN, M. **Understanding media: the extensions of man.** Cambridge: MIT Press, 1994.

PALMER, D. Embodying Judgement: New Media and Art Criticism. In: BENTKOWSKA, A.; CASHEN, T.; GARDINER, H. (Eds). **Fast Forward: Art History, Curation and Practice After Media.** 2006. Presented at the CHArt Conference.

PENNY, S.. Experience and abstraction: the arts and the logic of machines. **Fiberculture Journal**, n. 11, 2008.

QUARANTA, D. **Beyond new media art'**. Brescia: LINK Editions, 2013.

QUARANTA, D. Personal communication. Also retrieved In: **Alessio asked me a question.** Entrevista por Alessio Chierico. 21 jan. 2016. Disponível em: <<http://domenicoquaranta.com/archives/3020>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

WATZLAWICK, P.; BAVELAS, J. B.; JACKSON, D.D. Some Tentative Axioms of Communication. In: **Pragmatics of Human Communication.** Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2014.

WEIBEL, P. The Post-media Condition. In: AA. VV., ed. **Postmedia Condition Catalogue.** Madri: Centro Cultural Conde Duque, 2006. 1a ed. 1978. Retirado de Mute. Disponível em: <<http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition>>. Acesso em: 13 mai. 2016.

WILLIAMS, R. **Marxism and literature**, repr. ed, Marxist introductions. Oxford: Oxford University Press, 2009.