

Do Moderno ao Digital: Transição entre “Vanguardas”?

From Modern to Digital: transition between “vanguards”?

David M. Sperling

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo
sperling@sc.usp.br www.arquitetura.eesc.usp.br

Ruy Sardinha Lopes

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo
rsard@sc.usp.br www.arquitetura.eesc.usp.br

Abstract. *This paper reflects, by means of the ideas of the philosopher Jacques Rancière, some possible transitions between the modern and the digital paradigms. It retrieves the notion of vanguard as an element for mediation, and with its re-signification by the term “digital”, intends to discuss about some correlations between the terms technics, aesthetics and politics that inhabit the digital horizon.*

Keywords. *modern; vanguard; digital; aesthetics; politics*

A transição entre moderno e digital, que ora está em pauta no XIII SIGraDi, instiga a refletir sobre questões que subjazem à própria formulação posta, a qual distingue dois paradigmas conceituais vinculados a situações históricas que ultrapassando a mera discussão entre dois regimes de visibilidade – o analógico e o digital – aponta para reconfiguração dos mecanismos de reprodução da sociedade. A primeira delas diz respeito aos tipos de correlações entre técnica, estética e política que tais paradigmas remetem. E a segunda concerne a noções de vanguarda as quais, pelas correlações anteriores, tanto o moderno quanto o digital se vinculariam. Nosso objetivo fundamental é arguir algumas lógicas que têm estruturado definições e posturas quanto ao digital – as quais têm mantido uma proximidade paradoxal com as que alicerçaram o moderno – e sugerir um deslocamento de certos aspectos do debate. Para tanto, nos assessoramos de proposições estéticas lançadas pelo filósofo Jacques Rancière em “A partilha do sensível” (2000).

Há dez anos, numa conferência internacional sobre tecnologias e mediação, em Lisboa, Edmond Couchot, ao analisar as novas interfaces homem/máquina, asseverava:

As tecnologias da simulação modificam não só a produção e a socialização das imagens – como a dos textos e dos sons – devido a um aumento sem precedentes dos mecanismos de automatização, mas mudam também consideravelmente os modos de ser do sujeito na sua relação com a imagem e com os outros sujeitos (...). Uma tal modificação do sujeito está destinada a desempenhar um papel crucial no empreendimento artístico (1999:25)

Na mesma época, em “Hybrid Space. New Forms in Digital Architecture”, livro que reunia expoentes da arquitetura digital, Peter Zellner definia uma agenda comum ao selecionado: “nem arquitetura utópica nem revolucionária, mas uma arquitetura de evolução, contextualização e transmutação. Suas pesquisas estão acelerando uma fase de mudança em nossa percepção e compreensão do espaço, da materialidade e do tempo no início de um novo milênio.” (1999: 9)

Nestes excertos é possível entrever o alvorecer de duas correlações entre os termos técnica, estética e política que têm habitado o horizonte digital. A primeira pressupõe que os novos meios técnicos trazem consigo transformações estéticas que, além de instaurarem um novo regime de visibilidade, implicariam mudanças mais profundas, do próprio imaginário. Reedição da “tradição da ruptura” que na sua vertente positiva buscava a renovação das linguagens artísticas e da própria sociedade através do recurso às potencialidades do objeto técnico-industrial. O que se tem então, neste caso, é uma vanguarda de ordem técnica que se expressa

esteticamente, demandando sua autonomia. A segunda é aquela que visa liberar tais conquistas da sobrecarga ideológica imputada pela modernidade artística – nem utopia, nem revolução –, o que configuraria um novo modo de inscrição dos objetos técnicos e artísticos na sociedade. Aqui, o que se tem, é uma vanguarda de ordem técnica que opera, a um só tempo, estética e politicamente.

Ao sustentar ambas as correlações anteriores, o digital, nas multiplicidades e singularidades de visões e práticas que vêm articulando, tem procurado se distinguir do moderno – pela superação, ampliação ou aceleração de alguns de seus aspectos – ao mesmo tempo em que se mantém ancorado por lógicas que alicerçavam este último. A partir de Rancière podemos apontar algumas delas.

Em sua teoria estética, o autor distingue três regimes de identificação da arte. O primeiro, regime das imagens, focado na origem e destino, usos e efeitos das imagens, busca correlações possíveis entre os seus modos de ser e dos indivíduos/coletividades, permanecendo a arte subsumida às imagens. O segundo (que decorre do primeiro), o regime poético ou representativo, define formas de normatividade e de visibilidade, autonomiza as artes articulando-a às maneiras de fazer e ocupações. O terceiro (que se contrapõe ao segundo), o regime estético, identifica a arte não pela distinção no interior das maneiras de fazer, mas como um modo de ser sensível próprio à produção da arte.

E este modo próprio da arte é o que Rancière denomina de partilha do sensível, um sistema de evidências sensíveis que revela simultaneamente, a existência de um comum partilhado e de partes respectivas e exclusivas, e de lugares, fundada na partilha de espaços, tempos e tipos de atividade; ou seja, é a natureza de intervenção da arte nos modos de visibilidade (entre o que pode ou não ser visto e dito) e de embaralhamento das posições dos corpos (entre os que são ou não visíveis e dizíveis).

É a partir destas proposições que o autor se põe a esclarecer que a oposição do moderno em relação ao antigo se deu no âmbito do regime poético (em sua normatividade, a recusa da mimesis, por exemplo) e não no do regime estético. Neste sentido, Rancière propõe uma visão alternativa àquela do moderno como decisão de ruptura artística (a “tradição do novo”), como sendo antes “reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (o “novo da tradição”), ou seja, sendo outro regime de relação com o antigo: a transformação do que em um tempo e em um estado da civilização era considerado “não-artístico” em princípio de artisticidade.

Rancière aponta então duas confusões em relação à noção de modernidade. A primeira é a que a identifica simplesmente com a autonomia da arte associada à exploração do potencial de cada

medium específico, como, por exemplo, a proposta por C. Greenberg. E a segunda é a que a associa à realização de um destino próprio, de uma “humanidade ainda latente no homem”, uma “revolução estética” que produziria uma nova noção de “revolução política”.

Este percurso crítico nos remete ao texto clássico de Benjamin (1978) sobre a arte e os meios de reproduzibilidade técnica. Para este autor, a transformação ocorrida nos meios de produção, incorporando a justaposição e a fragmentação, teria como correlato a transformação da percepção na modernidade, caracterizada pela extensiva e excessiva presença de estímulos emitidos pelo cotidiano e a incapacidade do ser humano de guardar registros dessas ocorrências.

Benjamin igualmente aponta os fatores sociais que implicaram em modificações substanciais nos meios que organizam a percepção, correlacionando-os ao fenômeno das massas e à possibilidade de suprimento de seus anseios pelo desenvolvimento das técnicas de produção, mais especificamente a fotografia e o cinema – e que criaram adequação mútua entre essas mesmas massas e a realidade. Mas como se sabe, era exatamente nesse contexto de excesso que o autor apostava residir, sobretudo no cinema, em uma utilização precisa do que chamou de choque, via procedimentos de montagem, a possibilidade de emancipação do sujeito pela re-conexão dos fragmentos da realidade repressiva.

Rancière toma por “suposição duvidosa” a tese benjaminiana da “dedução das propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas” (2000: 45) – que já fora questionada anteriormente por Adorno. Por essa via, desta arte, feita por meio de outra técnica, decorreria outro paradigma artístico e uma nova relação dessa arte com os seus temas. O autor opõe-se a esta tese relembando, por exemplo, que não foi a natureza técnica da fotografia que a constituiu como arte, mas a investigação do seu tema (a identificação dos sintomas de uma época a partir do detalhe ordinário).

O filósofo igualmente nos lembra que a proposição benjaminiana remete a uma das teses mestras do modernismo: “a que vincula a diferença das artes à diferença de suas condições técnicas ou de seu suporte ou medium específico”, “referindo o tempo da modernidade ao desdobramento da essência da técnica” (2000: 46).

Retornando à relação entre o digital e o moderno, não estaria aquele reproduzindo os modos de ser deste em relação ao antigo, tomando por ruptura no regime estético aquilo que concerne apenas a outras normatividades relativas ao regime poético? Assim, ainda que autores como W. Mitchel (1996), B. Kolarevic (2001) e Y. Liu (2006) apontem para o novo corpo metodológico, teórico, cultural e prático trazido pela arquitetura digital é sintomático que, pelo menos até a presente hora, o continuum digital tenha se revelado, sobretudo, na exploração de novas gramáticas, estruturas sintáticas e novos materiais.

É claro ser sempre possível salientar a insipiência de tais processos morfogenéticos ou se recorrer à temporalidade específica da arquitetura para vislumbrar aí os germes de uma grande transformação. Mas não estaria, com isso, o digital alicerçando-se em um entendimento ambivalente da autonomia, como aquela expressa no texto de Peter Zellner, seja de separação em relação aos outros modos de fazer (pelo regime poético), seja reproduzindo a tese benjaminiana, de potência política a priori do meio técnico (a correlação entre os modos de ser das imagens e dos indivíduos do regime das imagens)? Não parece, então, estar o digital focado prioritariamente no regime das imagens (em sua origem e destino, nos modos de interação entre imagens e indivíduos) e no regime poético (as normatividades e visibilidades próprias aos seus meios), em vez de mover-se em função do regime estético, ao qual – segundo Rancière – é inerente uma “distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis”?

Aos dois modos de correlação entre técnica, estética e política que tem caracterizado o horizonte digital pode-se opor uma visão alternativa, em consonância com o regime estético da partilha do sensível. Como nos mostra o exemplo colhido de Rancière sobre a

fotografia, é necessário que se veja a relação entre técnica e estética de modo inverso ao de Benjamin, ou seja, que “a revolução técnica vem depois da revolução estética”.

Para explorar esta inversão, retomaremos a segunda questão que lançamos no início deste texto: as noções de vanguarda as quais o moderno e o digital se vinculam. Ainda segundo Rancière, a noção de vanguarda que subjaz ao moderno conecta duas idéias: a de uma força que marcha à frente e que possui a inteligência do movimento, e determina o sentido da evolução histórica e as políticas subjetivas, com a de antecipação estética do futuro. Pode-se, então, desmembrar esta noção de vanguarda em duas, segundo as diferentes subjetividades políticas que mobilizam: de um lado a de uma forma política que concentra as condições para transformação e, de outro, os modos de experiência sensíveis inovadores que carregam virtualmente antecipações do futuro.

Se, portanto, a revolução dos códigos artísticos sempre estivera presente na história da arte, não sendo, portanto, atributo exclusivo das novas mídias, será através da configuração de novos modos de inscrição no regime das artes e diante dos demais fazeres sociais que os objetos/processos artísticos – digitais ou não – poderão reconfigurar os regimes heterogêneos do sensível. Destarte, pelo regime estético, o digital não se constitui em vanguarda por ser digital, mas ao encontrar seu tema na partilha do sensível, intervindo nas disposições habituais dos corpos e nos regimes de visibilidade consensuais. Aposta esta já presente nas colocações de E. Couchot: “Assiste-se até a uma redistribuição da hierarquia do sensível e a uma remodelização do corpo: uma nova matriz perceptual – multimodal – aparece em que o visual, menos retiniano, se recorporaliza” (1999:25).

É, então, ao inverter a equação centrada em uma técnica que se expressa esteticamente (no regime das imagens e no regime poético), para a de uma vanguarda que se pensa como partilha do sensível, que o digital traz à visibilidade suas “revoluções técnicas”. Mas Rancière ressalta: “se o conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontrá-lo: não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir.”

Uma vez que tal decisão não decorre do modo de ser dos objetos, mas da decisão, política, daqueles que os utilizam, estas formas sensíveis e estes limites materiais só são re-inventados pelo digital quando ele mantém o potencial de intervenção da arte nos modos de visibilidade (entre o que pode ou não ser visto e dito) e de embaralhamento das posições dos corpos, operando na configuração de campos sensíveis dissensuais. Assim, a manutenção, por boa parte das práticas e do discurso teórico sobre o digital, do fetichismo tecnológico e a insistência na estética da novidade, travestida em rupturas paradigmáticas, além de não fazer jus às potencialidades postas por algumas destas experiências, dissimula, através da novidade tecnológica, a reposição do arcaico, modos de inscrição estética obsoletos e esvaídos de interesse histórico ou artístico.

References

- Benjamin, W. (1978). “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” in: Lima, Luiz C. (org.), Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Couchot, E. (1999). “Tecnologias da simulação”. Revista de Comunicação e Linguagens n.25/26. Lisboa: Edições Cosmos.
- Kolarevic, B. (2001). “Manufacturing Digital Architectures” in Proceedings of the 5th Iberoamerican Congress of Digital Graphics. Concepción.
- URL: <http://cumincades.scix.net/data/works/att/483c.content.pdf>
- Liu, Y. T. (2006). The Philosophy of Digital Architecture: The FEIDAD Award. <http://architettura.supereva.com/extended/20060513/index.htm>
- Mitchell, W.J. (1996). City of Bits, space, place, and the infoban. Cambridge, The MIT Press.
- Rancière, J. (2000). A partilha do sensível – estética e política. São Paulo: Ed. 34.
- Zellner, P. (1999). Hybrid Space. New Forms in Digital Architecture. London: Thames & Hudson.