

The B-Sides – Combinações algorítmicas e unidade formal: a apologia da dissensão

Fernando José Pereira

(Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)

PEREIRA, Fernando José – *The B-sides – combinações algorítmicas e unicidade formal: a apologia da dissensão*. Revista Comunicação e Linguagens. Lisboa. ISSN 0870-7081. Nº 37, 2007. p. 125-133.

Num passado que já parece longínquo, em plena vigência analógica, os grupos musicais *pop* editavam com frequência os chamados *singles*. Aí colocavam a música que lhe parecia mais talhada para o sucesso imediato e, logicamente, numa intencionalidade *mainstream* esta era divulgada e massificada intensamente. Como todos recordam os discos analógicos tinham dois lados (também os DVDs atuais já o têm) um denominado A e o outro, denominado B. O carácter secundário do *outro* lado permitiu, também, que parte importante da experimentação avançada pelos intervenientes ativos de então aí fosse colocada. A lógica era simples, só os mais curiosos e atentos iriam virar o disco e escutar o *outro* lado, o lado B. O tempo veio colocar em destaque toda essa vertente experimental e de risco. Não são raros os casos em que a recuperação para a remasterização digital se faz exatamente a partir das músicas impressas no lado B. O outro lado aparece, hoje, como o mais interessante, longe da assimilação e trituração comercial a que foram sujeitos os lados A. O seu distanciamento e natural obscurecimento perante os *spotlights*, apontados ao lado principal, preservaram-nos e trouxeram-nos até nós, hoje ouvintes digitais, como obras primeiras.

A metáfora que apresento pretende, antes de mais, ser um ponto de partida para uma reflexão mais aprofundada sobre a premência do deliberado afastamento a que se remetem algumas obras. A sua permanência ausente da crista da onda (metáfora analógica, mas com intencionalidade digital) permite-lhes um grau de risco e de experimentação que não é passível de ser realizado em sistema de receção *mainstream*. É sobre elas que quero refletir, sobre a sua necessária lucidez, que as protege e distingue da torrente de acomodação e deslumbramento, fundamento último para a sua existência enquanto obras que querem resistir à atual voracidade e velocidade do novo. Sem intuítos morais de representantes oficiosos de qualquer tempo ou tecnologia, apenas como obras.

O concerto dado pela artista *multimedia* norte-americana Laurie Anderson no Teatro São João no Porto, no passado mês de maio de 2005, pode corporizar um excelente exemplo para iniciarmos esta discussão.

Aí um ambiente de extraordinária contenção expunha, apenas, um binómio de simplicidade e eficiência. Toda a complexidade tecnológica presente estava contida no próprio dispositivo não se apresentando, assim, como solução formal. É a própria artista que, em entrevista, apresenta as suas oportunas razões para tal atitude: aparentemente toda a arte tecnológica encontra-se prisioneira de uma dualidade complexa; por um lado, a demonstração exuberante da tecnologia como possibilidade formal de grande apetência; pelo outro, a miniaturização tecnológica como a outra face da mesma moeda. Refere a artista que parece estarmos perante uma espécie de contrato em que a própria obra se encontra patrocinada por alguma grande corporação da indústria tecnológica, tanto pela demonstração desmesurada como pelo seu aparente antagonismo: a miniaturização. Ou não fosse esse o caminho mais procurado pela indústria. A dissimulação da tecnologia é o futuro da indústria, disso não parecem haver grandes dúvidas.

Como é que a arte se relaciona com toda esta envolvência tecnológica apresenta-se como fruto de uma reflexão necessária. A exterioridade perante a situação parece ser, também aqui, impossível daí que exista a necessidade urgente de se encontrar estratégias para uma sobrevivência endógena, a possível.

A questão essencial prende-se com a digitalização da tecnologia e com os problemas novos que daí advêm, nomeadamente, para a prática artística. Talvez seja interessante referir a, aparente, inversão hoje presente na nossa relação com a tecnologia. Ao contrário do desencanto a que se referia Max Weber, coroadado na corrida desenfreada à militarização e armamento tornado tecnológico, parece, hoje, existir um fascínio com as novas tecnologias digitais. Daí a facilidade de penetração destas em todas as facetas da nossa vida. A arte incluída.

Mas de que falamos ao referir-nos às novas tecnologias? O fascínio terá que dar lugar à lucidez para possibilitar uma reflexão interrogante. Algumas questões importantes podem ser colocadas desde logo. Talvez a mais premente seja a da uniformização de linguagem que a tecnologia aparentemente está a produzir. Vejamos, a tecnologia digital é formalizada através das combinações algorítmicas eficientes que o dispositivo informático possibilita em formas diversificadas. A aparente abertura de possibilidades disponibilizada pela linguagem algorítmica levanta imensas interrogações. A pluralidade formal a que hoje nos habituamos aparece, cada vez mais, como faces da mesma moeda, seja a fotografia, o vídeo a instalação mais complexa e interativa, todas elas possuem uma matriz comum: a sua génese digital. Esta constitui-se como verdadeiro denominador comum. A sua diversidade é, então, apenas aparente. Será mais correto, em termos puramente teóricos falar, até, de uma unicidade de linguagem. O que, aos meus olhos, se afigura como verdadeiramente assustador, isto é, mimetizamos, também, nos procedimentos

artísticos a mesma virtualidade de diferença que encontramos no âmbito do social. À reivindicação ingénuo da diferença, corresponde a diferença fundacional do liberalismo económico. A diversificação é, antes de mais, uma das traves mestras do novo capitalismo descentralizado. Não por acaso Jacques Derrida necessitou de inventar uma palavra nova, *différance*, para se referir à sua noção de diferença sem se confundir com as já nomeadas estratégias expansivas das atuais políticas económicas.

A questão é complexa. Se tudo é produzido a partir do digital, o que poderemos, então, reivindicar como novo? Os esquemas interativos que as combinações algorítmicas proporcionam apresentam-se como o paradigma que nos faltava. Também aqui uma necessária lucidez permite deslindar alguns problemas que necessitam questionamento e procura de respostas. Na maior parte dos exemplos conhecidos o realce dado à objetividade interativa desvia a atenção para os dispositivos formais que a enfatizam, centrando a sua intencionalidade na universalidade comunicativa. O próprio Lev Manovich se refere a estes problemas num texto onde analisa as obras presentes na última *Ars Electronica* de Linz, chamando a atenção para o seu relacionamento, difícil, com o tempo e, sugerindo mesmo, as duas opções possíveis para a sua existência se a esta não for acrescentada um necessário distanciamento crítico que lhe forneça o acrescento conceptual indispensável: ou terminam os seus dias como botões e outros artefactos virtuais de jogos eletrónicos ou, então, simplesmente esquecidas por obsolescência dos *software* e *hardware* necessários. Por outro lado, a carga de novidade aí presente joga toda a sua proeminência em esquemas de funcionamento próximos às técnicas de *marketing* do capitalismo, isto é, uma vez mais, a introdução nos complexos jogos de sedução e divulgação da componente económica mais forte da contemporaneidade: o negocio do ócio, hoje, totalmente digitalizado. Obviamente que, como em todas as áreas, também aqui, existem as exceções à regra. Não pretendo uma análise redutora de generalização mas que o problema se encontra presente e disseminado pelas práticas, ditas digitais, é uma constatação a que não se pode fugir e, antes, dever-se-á, em meu entendimento, olhá-lo de frente para que os equívocos desapareçam de vez.

Contudo, existe uma outra forma de utilizar toda a panóplia de novas possibilidades deixadas em aberto pela tecnologia digital. Formas de fazer que se afastam, deliberadamente, da vertente comunicativa e se ancoram em posturas menos abrangentes, naturalmente, ligadas à singularidade inerente à produção artística contemporânea. Uma forma do fazer artístico que tudo investe na experimentação e que, como tal, ultrapassa fronteiras territoriais que o levam até ao campo do virtual e do digital. Mas que, por isso mesmo, recusa a ideia de cesura, antes, adotando criticamente a noção inteligente de campo expandido. Existe uma outra arte digital, o seu lado B.

Poderíamos nomear uma série de características que formalizassem a ideia de obra digital, contudo, tal não é do nosso interesse. As obras de que quero falar possuem essa característica de se ausentarem a classificações operativas e mediais que as leva a territórios mais amplos e libertos. Apesar disso, parece ser claro que existe uma condicionante que determina amplamente a sua condição digital: a complexidade processual a que são sujeitas e que faz com que, por inerência às capacidades camaleónicas das combinações algorítmicas, os meios de produção não coincidam com os resultados finais. Encontramo-nos frente a uma condição nova para a existência da obra de arte. Esta sempre se constituiu por uma sucessão de metodologias subtrativas e/ou aditivas efetuadas no *medium* escolhido que se corporizavam, como resultado final, na transformação artística desse mesmo meio. Uma experimentação, por mais radical que se proponha ao nível estrito da prática pictórica, resultará, sempre, em pintura. O mesmo não se pode afirmar para as obras digitais. Estas, pretensamente, encontrariam a sua identidade final como resultado de combinações algorítmicas eficientes. Mas, o território experimental da arte produziu, já, obras que escapam a esta determinação processual. A eficiência dos próprios algoritmos é colocada em causa e as obras vivem com uma outra condição, aparentemente, deficiente mas, no final aquela que o artista decidiu ser a sua. E aí, então, todas as classificações caem por terra por absoluta ineficácia para ordenar o inclassificável. Obras de arte, simplesmente.

Uma das possibilidades que tenho vindo a experimentar largamente prende-se com a construção de obras videográficas estritamente digitais, isto é, todo o processo construtivo é interno ao universo do computador (figura 1). Não existe qualquer recolha de imagens exterior. As possibilidades em aberto são, unicamente, aquelas permitidas pela construção binária. Contudo, não existe qualquer obsessão comunicativa na sua construção. A premissa que as orienta tem sido, sempre, dualista, isto é, a sua apresentação é possível dentro e fora da rede. As potencialidades de cada suporte são, então, exploradas de acordo com a multiplicidade formal possibilitada pela própria linguagem binária. Nalguns casos sem qualquer interferência. Em outros, com adaptações necessárias ao novo meio. Uma realidade, contudo, mantém-se inalterável: a sua condição de obras de arte interessadas em experimentar e em manter a mediação necessária. Querem, a todo o custo, manter-se numa imprescindível e inerente obscuridade, necessariamente, mediada. Daí o seu afastamento da luminosidade quase transparente que imanam as experiências interativas.

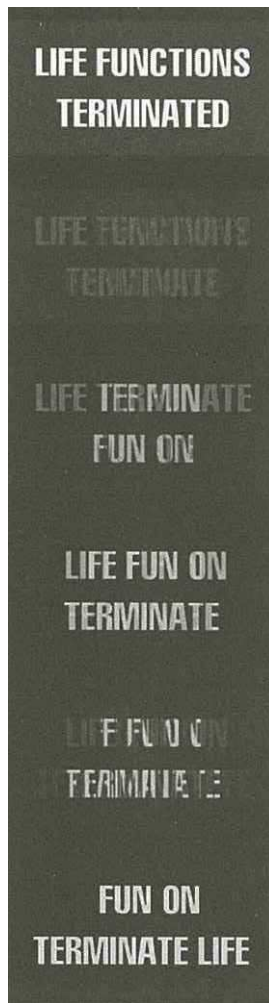


Figura 1.

Os recursos imensos oferecidos pela máquina digital permitem uma experimentação de novo tipo, o que não significa necessariamente uma alteração dos preceitos que lhe são fundacionais, antes, uma adaptabilidade a novas possibilidades operativas. Estas constituem-se como uma mais valia poderosa. Aquela que, uma vez mais, está a permitir novos caminhos para a experimentação artística.

No meu caso particular, essa necessidade experimental, que me trouxe até ao digital, não coloca em causa, antes pelo contrário, reforça a convicção de especificidade subjetiva que, penso, terá que estar presente. Também aqui, as obras devem conter essa singularidade e, como tal, distanciar-se das posturas universalizantes de uma espécie de *mainstream* que quer ser, a toda a força, representante único de práticas tão diversas. A minha opção foi sempre pelos lados B. Também aqui o é.

Os vídeos construídos no interior do computador possuem a singularidade de serem autónomos da realidade — não necessitam, em verdade, de a captar através da objetiva — a sua virtualidade permite-lhes uma existência exterior. Os complexos processos de manipulação conduzem-nos, contudo, à realidade,

agora como aparência de acontecimento, em níveis diversos de imersão. Uma vez mais, o que aqui se encontra em causa não são os dispositivos que permitem a sua consecução, antes a capacidade de os manipular de acordo com premissas que lhe são exteriores. É uma opção possível.

O resultado final, afinal o que é visível, intromete-se, assim, na realidade de forma descarada. A sua existência potencia, inclusive, uma duplicação medial: por um lado a sua apresentação em territórios de visualização tangível, como nas exposições onde são projetados em grandes dimensões, mimetizando todas as estratégias de exposição da imagem projetada — já com uma história, ainda que recente, que remete para os anos 70 e onde se desenvolve as potencialidades percetivas do preenchimento total de uma parede como local de projeção. Hoje claramente vulgarizada, esta prática tornou-se praticamente a-experimental, apenas sedutoramente formal — com a correspondente envolvente sonora como acentuação da sua inserção no real. Por outro lado, como obra virtual, no território desmaterializado da rede. Em ambos os casos a matriz é necessariamente igual, apenas o fator de compressão das imagens se diferencia. A inerente impureza medial surge como fator de uma naturalidade experimental que a distancia de intencionalidades fundamentalistas e redutoras. A cesura que, a todo o custo nos quer fazer crer que existe é, assim, desmascarada pelo caráter transfronteiriço de obras que se encontram na condição de nativas em ambos os territórios sem qualquer necessidade de remediação adaptadora.

As experiências que venho produzindo neste campo encarregam-se *per si* de se apresentarem como testemunhos desta condição digital híbrida que aparece, aos meus olhos, como muito mais estimulante que a pura exaltação tecnológica do deslumbramento.

Quanto às «pinturas murais» que tenho vindo a apresentar nos últimos anos, apresentam-se como uma outra vertente formal das questões atrás enunciadas (figuras 2 a 7). A sua dualidade medial é, também aqui, proporcionada pela matriz digital que possuem.

É no interior do computador que as pinturas nascem através de um complexo conjunto de operações que envolvem a utilização de *software* diversificado. Desde a manipulação de perspetiva em torno das potencialidades 3D, passando pela construção da imagem em camadas diferentes (os *layers*) até à sua vectorização como preparação necessária para a sua passagem à tangibilidade do real. O encontro com a realidade dá-se através da sua produção em vinil numa impressora de corte.

visual de um registo sonoro espelha claramente as premissas de manipulação digital que venho descrevendo (figura 8).

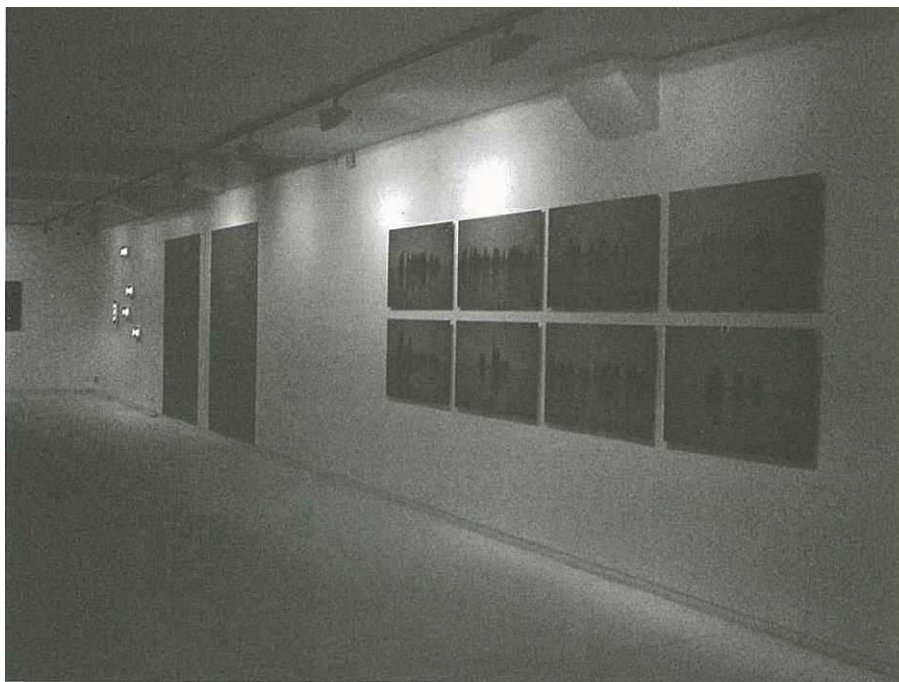


Figura 8.

A questão que se coloca como mais premente é a sua impossibilidade de filiação em rotulações por demais ultrapassadas e conservadoras. Apresentam-se como obras que querem ser apenas isso, despreocupadas com o lugar territorial de onde provêm e onde se encontram, antes, comprometidas com o lugar que ocupam como mecanismos perceptivos de reflexão. Arredadas de uma discussão, por demais ultrapassada, da reivindicação de novidade. Porque, pura e simplesmente, não lhes interessa.

As obras de que venho falando, vídeos, pinturas murais, fotografias, fazem parte de um corpo de trabalho que contempla, também, a produção de projetos para a rede — o que é mais *novo*, uma obra de *net art* ou uma pintura mural? — Todos eles partem das mesmas premissas de experimentação e querem ser a prova da inexistência de uma rutura imaginária tantas vezes esgrimida em nome de uma impossível pureza. Não moralizo as polaridades, afasto-me deliberadamente, para melhor poder continuar a trabalhar. Liberto de disputas territoriais que, afinal, se impõem mais como muros fronteiriços que como passagens. A convivência saudável que todas estas possibilidades experimentais produzem permite a afirmação da ideia de pesquisa individual. Centrada nos procedimentos teórico-práticos que um *fazer saber* determina como incontornáveis para a sua consecução, esta, introduz-se necessariamente em processos de investigação que adensam o seu relacionamento com o real. Mas esta necessidade mediadora, este voluntário

obscurecimento apresentam-se, afinal, como o desafio a que queremos obsessivamente responder. Obviamente, com linguagem própria.

Tal postura só poderia, como é evidente, encontrar-se no lado B do vinil.

Por opção.