



Walter Zanini

## A ARTE DE COMUNICAÇÃO TELEMÁTICA A INTERATIVIDADE NO CIBERESPAÇO\*

Professor Emérito do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. e-mail: wzanini@terra.com.br

Uma reviravolta de grandeza maior operou-se no cenário da arte tecnológica com a assimilação da informática pelos artistas de várias áreas. Cada vez mais atuantes e imprescindíveis em ilimitados aspectos da sociedade moderna, os computadores digitais logo foram assimilados e pesquisados com uso próprio pelo pensamento da arte. As máquinas “cerebrais” tornaram-se instrumento de novas formas de inventividade e também passaram a influir nas formas de arte em vigor.

A passagem da imagem produzida pelas máquinas ópticas para a imagem gerada pelos processamentos numéricos constitui o fundamento de uma inédita condição da realização da arte. Gerada pelas tecnologias digitais, a “imagem de síntese” ou de “última geração”, possui a singularidade e a capacidade de uma transformabilidade infinita. Ela resulta do diálogo que se estabelece entre o artista e colaboradores científicos e técnicos e o computador. Determinante se torna o deslocamento da criação individual e isolada da arte assentada em suportes físicos tradicionais - artesanais ou industriais - para a atmosfera de forte instigação coletiva da criação eletrônica. O universo da arte ganha a dimensão da interatividade.

Edmond Couchot realizou extensivo estudo da matriz matemática a que se deve um novo estado da arte na sua específica qualidade metamórfica, “automatizadora de funções, simbólica, imaterial, indestrutível, capaz de interpretar tanto o real como exprimir o imaginário, contextualizar técnicas e conceitos, ajudar o artista a pensar e a imaginar, e disponível à intervenção comutativa do destinatário da obra”. Com essa análise, Couchot interpreta a imagem resultante como um simulacro, embora não possa ela escapar da condição de uma representatividade, mesmo *sui generis*, em seu modo de recriação do mundo, não a partir do “real”, mas de um seu modelo conceitual<sup>1</sup>.

Não obstante a mutação estrutural provocada pelas tecnologias eletrônicas na arte, não seria crível não vinculá-la, de algum modo, à investigação de reciprocidade entre as figuras do artista e do espectador que vimos estabelecer-se em aspectos fundamentais na história do modernismo, como na arte cinética e, a seguir, no momento novo da “desmaterialização” provocada pelas concepções conceitualistas. Na imagem de síntese, o envolvimento do espectador é, entretanto, de um alcance de natureza diversa de sua antiga participação em trabalhos artesanais ou de natureza eletro-mecânica ou em situações comportamentais (como nos happenings, na body art e na performance e

1. EDMOND COUCHOT. De l'optique au numérique – Les arts visuels et l'évolution des technologies. Paris, Hermes, 1998. p. 211-212.

outras ações características desenvolvidas a partir das décadas de 1950-60). Através dos novos meios computacionais, o imaginário artístico ganha outros horizontes, transtornando compreensões sedentárias em unívocos espaços plásticos bi e tri-dimensionais. Poética de fluxo ininterrupto, em tempo real, a imagem de síntese, de propriedade reprodutora, torna obsoleta, numa perspectiva avançada de “obra aberta”, no sentido pleno da palavra, a “obra única”, consumada definitivamente e desfaz a noção de “cópia”.

Uma problemática estética absolutamente original se configura nessa relação do homem com a máquina de inteligência artificial, capaz de converter em imagens as informações ( ou a provisão de símbolos codificados) contidos em seus circuitos. A imagem torna-se “o produto de alguma forma vivente da tela e igualmente dos dedos, da retina e do pensamento do observador; ela é o produto de uma surpreendente hibridação de carne, de símbolos e de silício”, como diz Couchot<sup>2</sup>, que, ao mesmo tempo, realça o fato de nos encontrarmos diante de uma “nova estética de distribuição”, na forma de “como a imagem é socializada”<sup>3</sup>.

2. *Idem*, p.170.

3. *Idem*, p.201.

A arte das novas tecnologias configurou-se em múltiplas e conhecidas modalidades, expandindo-se internacionalmente em países do chamado primeiro mundo e ingressando com dificuldades também em países como o Brasil. Não obstante tratar-se de um fenômeno fundamental da cultura de nossa época, no arco que descreveu em poucas décadas, essa cultura não foi ainda, em geral, senão insuficientemente conscientizada e reconhecida. No conjunto de realizações diferenciadas dessa arte, as compartilhagens são frequentes, ao mesmo tempo em que se afirma uma força identificadora, a exemplo do que se constata nos usos do não há muito estabelecido território das redes artístico-telemáticas.

A penetração do microcomputador no mundo de consumo desde o início dos anos 80 foi responsável pelo acesso dos artistas a uma nova ordem de sensibilidade espacial, caracterizada pelo domínio das distâncias. As potencialidades do sistema integrado das tecnologias em evolução, com seus consideráveis e crescentes recursos interfaciais, após longo período de desenvolvimento isolado de diferentes mídias - desde o rádio e a televisão - despertou, de início, o interesse de uma fração significativa de artistas, principalmente de origem anglo-saxã, interessados na utilização das redes de longa distância (um conjunto de computadores que utiliza *links* de telecomunicações).

Na arte telemática (a palavra *telemática*, cunhada na França em 1977, por Simon Nora e Alain Minc, significa a conectividade entre a tecnologia da informática e a da telecomunicação) atinge-se um dos pontos mais à frente do impulso de imaterialidade das linguagens poéticas contemporâneas. Operacionalizada com as disponibilidades interfaciais das máquinas, a nova arte é criada em espaço multidimensional - o ciberespaço (termo criado por

William Gibson, em seu romance “Neuromancer”, de 1984) - um estado de investigação de força contingencial que se aproxima na física à teoria quântica.

Antes das novas possibilidades criadas pelos dispositivos eletrônicos de comunicação instantânea ao redor do mundo, e nas vias de “desmaterialização” da arte conceitual, a arte postal (mail-art) - um sistema prático de comunicação que aproveita como suporte os serviços dos correios - ou seja, uma forma de intercâmbio que se estabelece fora dos circuitos do *establishment* artístico e em condições econômicas favoráveis - desempenhou um papel único de articulação comunitária, que é indispensável reconhecer. Com origens remotas nas vanguardas iniciais do século XX, mais tarde resgatada pelo Grupo Fluxus, a arte postal foi sinônimo, nas décadas de 1960-70, de uma grande atividade multimídia. Todo o seu projeto, da produção aos atos de remessa e recepção, colocava-se em situação de confronto diante do complexo sistema econômico-administrativo institucional que envolve a obra-objeto. Espalhados pelos continentes, os artistas elegeram os meios reprodutíveis adaptados ao canal, no propósito de estabelecer uma malha sem intermediários de comunicação. Não raro seus trabalhos seriam expostos publicamente. Tratava-se sobretudo de material impresso (cartões postais, gráficos, fotografias, offsets, serigrafias, xerox, jornais, revistas, etc., mas também de filmes super8 e vídeos), um prolífico mundo de imagens e palavras dirigidas à reflexão da arte e de grande envolvimento em questões sociais e políticas na ordem do dia, em problemas ecológicos, etc.. Essa arte, de profunda vocação dialógica, destituída de valor de mercado, estabeleceu incontáveis alianças, situando-se para além das fronteiras nacionais e blocos ideológicos. Por um específico sentido humano e global, ela se projetou como presente pleno de verdadeiras indicações do futuro. Seu maior mérito acha-se na busca de uma convivialidade mental de dimensão planetária, hoje com razão invocada pela estética que se revela na amplitude das tecnologias comunicacionais de síntese, desenvolvidas no ciberespaço.

Sem intermitências, passamos dessa arte tipicamente mensageira e universal - não totalmente abandonada ainda em 1997 - para o que será a interação humana e social nas dimensões do espaço/tempo telemático - uma forma revolucionária de interpenetrar idéias e emoções e gerar alianças de trabalho, incidente a fundo na transformação do estatuto da arte. Uma questão maior que emerge é a do desfazimento do clássico estado individualizador da criação. A potência dos dispositivos tecnológicos digitais conjugados traz a eliminação das distâncias geográficas e permite a extensão e a imediatidade de contatos plurais. É possível acreditar na grande importância que isso representa para relacionamentos culturais de maior densidade, advindos de uma ordem gerada pelo que é amplamente internacional, a exemplo do que ocorre no mundo da educação, da economia, da política, etc., enquanto se nota a contrapartida dos que assimilam mal as transformações por que passa a sociedade hodierna,

temerosos de que tombemos numa cultura destituída de “cor local” ou na monotonia da uniformidade. Na utilização do espaço da comunicação telemática vemo-nos diante de um trabalho alicerçado na co-responsabilidade de colaborações articuladas por um projeto. É uma instauração de mundos virtuais constituindo uma psico-realidade no *continuum* do fluxo eletrônico, em estado de provisoriedade suscetível a renovadas incrustações. Não há mais, assim, a dependência a um único agente, o encargo de um só locus de realização, mas uma distribuição de participações nos chamados nós, os dispositivos das redes de longa distância (as WANs, Wide Area Networks), como é a Internet. Assim como se transforma o conceito de autoria também é mudado o conceito de “público”, ou antes, ele desaparece ou tende a desaparecer. A procura é de uma outra formação criadora, inteiramente distinta da obra de arte tradicional.

O mundo da sociedade globalizada de nossos dias, ou seja de espaços e tempos acomodados, cada vez mais contíguos e interdependentes, o é, numa escala essencial, pelas inéditas e poderosas faculdades agregativas das novas tecnologias da comunicação. Nosso conhecimento eletrônico do mundo, que se faz em tempo real, é um fato que se tornou cada vez mais parte da experiência cotidiana nos últimos lustros - pela intermediação de computadores, satélites e outros sistemas integrados de transmissão. Aos novos e potentes dispositivos, os artistas têm dirigido sua vocação exploratória para alcançar outros limites de percepção, agora na forma da comunicação interativa configurada em imagens, palavras ou sons. Salientamos os vínculos com as condições pretéritas, mas o *environment* que agora se estabelece é de outra ordem.

Em artigo publicado em número especial da revista Leonardo, em 1991, Roy Ascott, um dos fundadores da arte telemática, afirma: “estamos re-escrivendo e reconstruindo o mundo através da percepção, memória, inteligência e comunicação dos sistemas de mediação do computador; habitamos cada vez mais o que é essencialmente um *dataspace*, um *environment* telemático, uma realidade virtual”<sup>4</sup>.

Em 1968, ele havia previsto a emergência dessa poética tecnológica<sup>5</sup>. Diz, peremptório, o artista, teórico e educador inglês: “Sabemos que se trata do virtual, de uma construção telemática, e ainda assim vivemos a sua realidade. É isto porque nos damos conta de que, em toda a parte e em todas as épocas, a realidade sempre foi construída e mediada pela última tecnologia – a linguagem humana - em toda a variedade de sua configuração filosófica, cultural e tecnológica. As telecomunicações interativas - a tecnologia telemática - são uma linguagem antes de qualquer outra coisa e nos falamos, ou melhor, nos transmitimos uma nova linguagem e, ao fazer isso, para o nosso melhor, falamos uma linguagem de cooperação, criatividade e transformação. É a tecnologia não do monólogo mas da conversação, que alimenta fecundos fins abertos, e não uma estética fechada e conclusiva. A telecomunicação interativa é uma

tecnologia que capacita o indivíduo a conectar-se com outros”<sup>6</sup>.

Cabe ressaltar o novo conceito antropológico da arte tecnológica de Ascott (coincidente com a preocupação de não raros outros intelectuais e artistas). Num de seus artigos mais recentes, ele afirma: “Estamos entrando num mundo-mente (world-mind) e nossos corpos estão desenvolvendo a faculdade de cibercepção (cyberception), isto é, a amplificação tecnológica e o enriquecimento de nossos poderes de cognição e percepção”<sup>7</sup>.

As tecnologias são fatores agudos de transformação de nossa mente. Valendo-nos de uma citação de Mario Costa, acenamos aqui ao fato de as “pesquisas neuroculturais” estudarem, desde o início dos anos 80, “as transformações dos modelos cognitivos induzidos pelas tecnologias”, tendo sido a questão tratada no colóquio “McLuhan and 1984”, realizado pelo Centro Cultural Canadense, de Paris, em 1983<sup>8</sup>. Derrick de Kerckhove ressaltou, em comunicação, que essas pesquisas partiram da idéia segundo a qual “a utilização de um instrumento técnico pode exercer uma ação retroativa sobre a organização fisiológica do sistema nervoso...”<sup>9</sup>. As transformações foram decisivas para a conscientização da extensão dinâmica de que a inteligência humana é investida pela ação das máquinas de que se serve.

Em texto mais recente, Ascott, seguro do ser que se transforma biologicamente pela logística espacial das redes, declara: “Cada fibra, cada nó, cada servidor na Net é parte de mim. À medida que interajo com a rede, reconfiguro a mim mesmo. Minha extensão-rede me define exatamente como meu corpo material me definiu na velha cultura biológica. Não tenho nem peso nem dimensão em qualquer sentido exato. Sou medido pela minha conectividade. Minha paixão é plantar sementes conceituais no substrato da Net e vê-las crescer; olhar a Net atentamente numa atitude Zen à medida que novas formas emergem, à medida que a energia criativa da conectividade gera novas idéias, novas imagens, uma nova vida. Emergência (emergence) é o comportamento-chave da Net. É a chave para compreender tudo sobre o que é a arte na Net”<sup>10</sup>.

Entre outras múltiplas considerações, para as quais é preciso necessariamente remeter o leitor, Ascott realça a mente humana nesse processo tecnológico da rede (que nos faz perceber) “que cada um de nós é feito de vários “eus”<sup>11</sup>. “A cultura telemática diz respeito à conectividade global das pessoas, dos lugares, mas, acima de tudo, da mente. A Internet é a infra-estrutura crua de uma consciência emergente, um cérebro global. A Net reforça o pensamento associativo, hipermediado, pensamento hiperlinkado - o pensamento do artista. É a inteligência das redes neurais. Isso é o que eu chamo de hipercórtex”<sup>12</sup>, ou seja, “o mundo-mente emergente”<sup>13</sup>.

Em sua visão influenciada por Bergson, Wiener, o I Ching, Teilhard de Chardin, Peter Russel, entre outras fontes<sup>14</sup>, acredita Ascott que, graças à interação planetária entre indivíduos explorando as novas tecnologias da comuni-

6. ROY ASCOTT. *Op. Cit.*, p. 115.

7. ROY ASCOTT, “Cultivando o Hipercórtex” (trad. de Flavia Saretta). In Diana Domingues (org.) *A Arte do Século XXI – a humanização das tecnologias*. São Paulo, Editora UNESP, 1997, p.336.

8. MARIO COSTA. *O Sublime Tecnológico*. (trad. Dion Davi Macedo) São Paulo, Editora Experimento, 1995, p. 68.

9 - DERRICK DE KERCKHOVE. “La recherche neuro-culturelle”. 1984. *Apud* Mario Costa. *Op. cit.*, p. 68.

10. ASCOTT, 1997:336.

11. *Idem*: 344.

12. *Idem*: 337.

13. *Idem*: 344.

14. EDWARD A. SHANKEN. “Technology and Intuition. A Love Story? Roy Ascott’s Telematic Embrace.” ([www.mitpress.mit.edu/ejournals/Leonardo/issat/articles/shanken.html](http://www.mitpress.mit.edu/ejournals/Leonardo/issat/articles/shanken.html)) ISA ST, 1997.

4. ROY ASCOTT. “Art and Interactivité Telecommunications”. In *Leonardo*, San Francisco, vol.24, n.2, 1991, p.115.

5. ERIC GIDNEY, “Art and Telecommunications – 10 Years On”. In *Leonardo*, San Francisco, vol. 24, n.2, 1991, p.148.

ção, “uma rica, trans-pessoal e multicultural perspectiva se abra face a uma sociedade de informação dominada por interesses militares, industriais e comerciais”<sup>15</sup> - posição compartilhada, como dissemos, por outros artistas e teóricos desafiados que igualmente pensam numa presença mais ampla, atuante e eficaz da arte na época contemporânea. A seu ver utópico, se delineia um futuro de rematerialização radical, “por meio das redes de bioeletrônica e nanotecnologia”<sup>16</sup>.

Para Ascott, a “conectividade global” tornada possível pela cultura telemática significa a efetivação de um outro estado de humanização, de uma nova mentalidade. Por esse conceito, transcendemos o horizonte das relações estabelecidas entre o sujeito individual e as mídias de comunicação, caracterizadas por McLuhan e outros autores como sendo essencialmente as extensões dos principais órgãos sensoriais do homem. Tal compreensão é, aliás, rejeitada no viés de Pierre Lévy, que reivindica as “dimensões coletivas, dinâmicas e sistêmicas das relações entre cultura e tecnologias intelectuais”, consideradas por ele como “dimensões gravemente subestimadas” pelo teórico canadense<sup>17</sup>. O sociólogo e professor da Universidade de Paris, quando trata da questão que intitula “ecologia cognitiva”, no livro “As Tecnologias da Inteligência”, desenvolve sua dialética envolvendo o indivíduo e o social. Ao referir-se, em contexto histórico, às “coletividades”, afirma que “não são constituídas apenas por seres humanos”, uma vez que “as técnicas de comunicações e de processamento das representações também desempenhavam, nelas, um papel igualmente essencial”<sup>18</sup>.

### O MOVIMENTO DA ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO

É a Mario Costa, professor de História das Doutrinas Estéticas da Universidade de Salerno, fundador do Movimento da Estética da Comunicação, ao lado do artista francês Fred Forest e do artista conceitual argentino Horacio Zabala<sup>19</sup>, dirigente das manifestações internacionais “ArtMedia” e das publicações do mesmo nome, autor de “O Sublime Tecnológico”, que se remete toda uma conceituação acompanhada de ação no território das neotecnologias da comunicação. Coube-lhe, em 1983, definir pelo nome de “Estética da Comunicação” - campo de investigação emergido das novas tecnologias comunicacionais - como um “verdadeiro e próprio evento antropológico, capaz de reconfigurar radicalmente a vida do homem e a sua experiência estética”<sup>20</sup>.

Tratando as novas tecnologias à luz de uma retomada dos conceitos do sublime, essencialmente em Kant, o pensador italiano analisa em sua obra o que considera a superação da artisticidade pelo sublime tecnológico, ou seja, a passagem da arte, como a entende a tradição humanística, para a fase das for-

mas estéticas tecnológicas, das quais fazem parte as imagens de síntese, onde “a produção subtrai-se notavelmente à intencionalidade, à vontade expressiva, à subjetividade do artista”<sup>21</sup> tornando-se a atividade do hiper-sujeito, capaz de objetivar o sublime no âmbito da terribilidade da tecnologia, “como uma nova forma de composição do espírito”<sup>22</sup> ou “uma nova espiritualidade intelectual”.<sup>23</sup> Assim, à noção da “fraqueza do sujeito e da sua relativa dissolução” sucede “uma forma de atividade superior ou de hipersujeito planetário”, isto é, o “pesquisador estético”, que se realiza na interatividade das comunicações à distância, em tempo real<sup>24</sup>. Uma referência de apoio às suas reflexões Mario Costa encontra na “planetização humana”, intuída por Teilhard de Chardin - que, nesse sentido, meditara o grande alcance das ampliações possibilitadas pela ciência e a técnica modernas, mais tarde conscientizadas por McLuhan<sup>25</sup>. Igualmente aproxima-se ele da defesa dos valores supra-individuais que se constata em Nietzsche e depois em Norbert Wiener, Jacques Derrida e mais recentemente, em Pierre Lévy.

Fundamentando-se na concepção do sublime em Kant, exposta na “Crítica da Faculdade do Juízo” - ou seja, de um lado, o sentimento do “absolutamente grande”, da magnitude e infinitude da natureza e sua força amedrontadora; de outro, o sentimento de que essa magnitude e ameaça (suscitadoras do sublime) não suportam o confronto com a capacidade intelectual do homem, que discerne o seu próprio poder, incomparavelmente maior - Costa reflete sobre o novo tipo de poder e ameaça mortal constituído pela técnica, que gera o perigo supremo “de uma expropriação e de uma opressão do homem, não apenas sobre o plano da sensibilidade, como já é para a natureza, mas também sobre aquele da mente”<sup>26</sup>. Assim, próximo ao “terrificante natural”, é agora necessário considerar o “terrificante tecnológico” e “às formas de sublimidade derivadas da natureza é necessário acrescentar o novo acontecimento da sublimidade tecnológica”<sup>27</sup> “posta em obra por dispositivos de telecomunicação que “capturam” o “absolutamente grande” da natureza e o “restituem” nos modos de uma fruição socializada e controlada, ou substituem ao “absolutamente grande” da natureza, a “grandeza absoluta” da sua essência, fazendo-a ser qual um novo produto do espírito”<sup>28</sup>. Ou ainda em outras palavras: para Costa, “as tecnologias da comunicação prestam-se a oferecer uma percepção controlada das excessivas dimensões da natureza, e a introduzi-las num dispositivo tecnológico que, a um só tempo, as deixe inalteradas e as ofereça, dominadas, ao olhar e à reflexão”<sup>29</sup>. Ou como ele diz em outro trecho: “as novas tecnologias tornam possível, finalmente, uma domesticação do sublime”, acrescentando que “pela primeira vez na história da experiência estética, a sublimidade pode ser objeto de uma produção controlada e de um consumo socializado e repetível”<sup>30</sup>.

Na análise da imagem sintética - “uma epifania revelada em si”, “uma espécie totalmente nova do sensível”<sup>31</sup> -, Mario Costa vê “uma derrota para a

15. ASCOTT, 1991:117.

16. ASCOTT, 1997:337.

17. PIERRE LEVY. As tecnologias da Inteligência. (trad. Carlos Irineu da Costa). Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, p.148. (1990).

18. Idem, p.144.

19. O movimento foi fundado no Mercato San Severino (Salerno, Itália), out. de 1983.

20. MARIO COSTA. “Per l'estetica della comunicazione”. In Artmedia, Universidade de Salerno, 1984, p.125-127 e 1995:27.

21. COSTA, 1995: 32.

22. Idem, ibidem.

23. Idem: 40.

24. Idem: 38.

25. Idem: 27. 32.

26. Idem: 22.

27. Idem: 48. 23.

28. Idem: 55.

29. Idem: 40.

30. Idem: 49.

31. Idem: 50.

32. *Idem, ibidem.* imaginação<sup>32</sup> diante de um fato incomensurável que ela não entende, situação resgatada, no entanto, pela razão, que produz “o sentimento positivo do sublime” e é a tal direção que o nosso discurso deve agora se encaminhar<sup>33</sup>. Costa exalta a “superioridade da razão evocada pela imagem sintética”<sup>34</sup>. Para ele, a “resposta decisiva parece ser a seguinte: a auto-geração e a auto-suficiência existencial das novas imagens é, enfim, ainda e sempre, a *exposição de parte de nós mesmos* e o que nelas contemplamos é, na verdade, a *colocação em cena da nossa potência*” (grifos nossos)<sup>35</sup>. Noutras palavras, trata-se aqui do objeto mesmo da tese sobre o sublime tecnológico do autor, que, como vimos, descarta a continuidade da arte como um fenômeno de subjetividade pessoal, incluindo-se a que propõe a artistificação da tecnologia, e atribui importância vital ao pesquisador que “desvela a essência da técnica e a permite manifestar-se nos modos do estético”<sup>36</sup>. Costa reafirmaria essas idéias, três lustros mais tarde, no artigo “Corpo e Redes”, publicado entre nós<sup>37</sup>.

36. *Idem.* 56.  
37. MARIO COSTA.  
Corpo e Redes  
(trad. Dion Davi  
Macedo), 1997,  
p. 303-314.

A criação do Movimento da Estética da Comunicação concomitantemente conduziu à elaboração teórica das novas tecnologias da comunicação e à formação de uma rede de artistas e estudiosos com vistas a uma atividade comum.

Os conceitos da “Estética da Comunicação” - que Mario Costa considera o presságio de uma nova idade do espírito, baseada numa extraordinária fusão da arte, tecnologia e ciência - foram por ele expostos consoante dez princípios fundamentais, publicados pela primeira vez na revista *ArtMedia* em 1986 e anos mais tarde em Leonardo<sup>38</sup>. A “estética da comunicação” - afirma - “é uma estética de eventos”. O evento é definido em suas propriedades e, sinteticamente, podemos dizer: não se reduz a uma forma; apresenta-se como um fluxo espaço-temporal, um processo interativo vivente; expande-se ilimitadamente no espaço-tempo; sua importância não reside no conteúdo permutado mas nas condições funcionais da troca; seu processo se faz em tempo real; é uma mobilização de energia que substitui forma e objeto; é o resultado de duas noções interativas temporais: o presente e a simultaneidade; consiste no emprego do espaço-tempo para criar balanços sensoriais: refere-se particularmente às teorias da “Escola de Toronto” (de H.Innis a McLuhan) e a hipóteses levantadas pelas pesquisas neuro-culturais; ativa uma nova fenomenologia da presença puramente qualitativa e baseada na extensão tecnológica planetária do sistema nervoso; é o *feeling* de não se tratar do “belo” e sim do “sublime” e o fato inédito de este poder ser pela primeira vez “domesticado” pela estética da comunicação. Mais acima havia-se acenado para tais pontos.

No retrospecto das comunicações de longa distância, podemos optar por uma bela imagem que se perde na lenda, evocada por Derrick de Kerckhove, quando preparou a sua vídeo-conferência para o evento “Trans-interactivity” (entre Paris e Toronto), de 1988, ou seja, a sinalética luminosa

38. MARIO COSTA,  
“Technology Artistic  
Production and the  
Aesthetics of  
Communication”.  
In Leonardo,  
San Francisco, vol.24, n.2,  
1991, p.123-125. In  
ArtMedia, jan. 1986.

inventada pela rainha Clitemnestra, que, de um topo de montanha a outro, conduziu até Argos a notícia da derrota de Tróia<sup>39</sup>. Em tempos modernos, em seguida à antológica partida de xadrez transmitida via telégrafo entre Nova York e Baltimore, em 1844, e na dimensão estética, diversas vanguardas históricas e concepções mais próximas como o conceitualismo, prenunciam os propósitos que serão explorados pela estética que utiliza as tecnologias pós-industriais. Não se poderia deixar de assinalar etapas como as do segundo manifesto do *spazialismo*, datado de 1948, em que Lucio Fontana prega o uso do rádio e da televisão para uma “expressão artística de novo tipo”, e, como lembra Mario Costa, a performance “Paisagem Imaginária nº 4”, de John Cage, na Universidade de Columbia, em 1952, com 12 aparelhos de rádio manipulados por 24 “executores” que interferem na sintonização e volume das transmissões e o “ballet virtual” para o “Satellite Art Project”, produzido por Kit Galloway e Sherrie Rabinovitz, com o apoio da NASA, em 1977, fazendo interagir dois grupos de dançarinos distanciados por 3 mil quilômetros, entre as costas do Atlântico e do Pacífico, nos Estados Unidos (Maryland e Califórnia) (ver mais adiante p.20). A “Estética da Comunicação” originou-se de forma independente ao concentrar-se especificamente nas comunicações tecnológicas que funcionam por controle remoto<sup>40</sup>.

## NOMES E NÚCLEOS

O movimento da “Estética da Comunicação” aproximou artistas de diferentes nacionalidades e formações, recordando-se, entre outros nomes, os de Roy Ascott, Fred Forest, Robert Adrian, Marc Denjean, Jean-Marc Philippe, Pierre Comte, Christian Sevette, Eric Gidney, Jean-Claude Anglade, David Rokeby, Natan Karczmar, Bill Bartlett, Stéphan Barron, Mit Mitropoulos, Giovanna Colacevich, Orlan, Philippe Helary, Jean-Pierre Giovanelli, Tom Klinkowstein, Maria Grazia Mattei, Patrick Prado, Norman T.White, Tom Sherman e Alberto Mayr.

Sob lideranças diversas, surgiram os núcleos de Toronto (Derrick de Kerckhove), Tel Aviv (Natan Karczmar), Paris (Robert Allezaud), Colônia (Wolfgang Zeiner-Chrobatzeck), Roma (Giuseppe Salerno), Atenas (Mit Mitropoulos)<sup>41</sup>. A estética da comunicação exerceu-se através de manifestações teórico-práticas, de encontros e exposições, como foram “O imaginário tecnológico” (Benevento, 1984), “Art Com Israel” (Tel Aviv/Jerusalém, 1984), “Artmedia I” (Salerno, 1985 e outras nos anos seguintes), “Communication in Art Seminar” (Toronto, 1985), “Art et Communication” (Paris, 1985), “Art Com Paris” (Paris, 1986), “Art Com Koln” (Colônia, 1986), “Estética e Tecnologia” (Salerno, 1987), “Les Transinteractifs” (Paris/Toronto, 1988), “Il suono da lontano” (Salerno, 1989)<sup>42</sup>. Costa aponta exemplos de realizações

39. DERRICK DE KERCKHOVE.  
“Communication Arts for a New Spatial Sensibility”.  
In Leonardo, San Francisco, n.24, n.2, 1991, pp.134.

40. COSTA, 1991:124.

41. *Idem.* 125, nota 3.

42. *Idem, ibidem.*

telemáticas dessa comunidade de artistas e teóricos, registrando performances de Fred Forest, Tom Klinkowstein, Stéphan Barron e Giovanna Colacevich, instalações de Mit Mitropoulos e Patrick Prado, happenings de Natan Karczmar, Christian Sevette, Jean-Pierre Giovanelli, Wolfgang Ziemer Chrobotzek e Roberto Barbanti, projetos interativos robótico/telemáticos de David Rokeby e Norman White<sup>43</sup>.

43. *Idem*, nota 5.

#### EVENTOS EM GERAL

No artigo “Art and Telecommunications 10 Years On”, que publicou em Leonardo<sup>44</sup>, o teórico e educador Eric Gidney, do College of Fine Arts da Universidade de South Wales (Canadá), traçou breve retrospecto do que considera os eventos de maior significação do período, interessado unicamente na produção interativa e omitindo aquela relativa a artistas que utilizaram a mídia para performances pessoais. O texto enfatiza os indissolúveis componentes teóricos e práticos do novo paradigma. Ressalta a experiência única que constitui o *environment* que foi criado. Exemplifica-a com duas figuras que trouxeram uma contribuição essencial à “estética da participação”, as de Robert Adrian e Roy Ascott, cujos projetos são analisados. Distingue grupos de objetivos: o dos que usam o computador e mantêm-se em rede e o dos que preferem o satélite, o *slow scan* (varredura lenta) e o fax, para os quais foram maiores as dificuldades de permanência em diálogo. A complexidade em rede de computadores envolvendo os componentes hardware e software era razão para afastar muitos artistas de sua utilização, o que estabelecia uma “situação de elitismo tecnológico”. Os que se valiam de mídias visuais como o satélite, o *slow-scan* (televisão de varredura lenta) e o fax, *point-to-point*, não podiam manter a mesma coesão internacional da comunidade telemática que se formava nas redes. Gidney salientou outros aspectos desses anos inaugurais da *art communication*. Em sua síntese, relaciona a interatividade da arte telemática às reflexões sobre a linguagem e a dinâmica de sua comunicação, como propostas por Mikhail Bakhtin, Gilles Deleuze e Felix Guattari. Um trabalho é considerado por ele como exemplar na expressão de uma “consciência coletiva”, ou seja, de um pensamento associativo que não poderia emergir de uma só mente: “La Plissure du Texte”, projeto de Ascott de 1983.

A atividade artística telemática interativa entre 1977 e 1990, nos vários continentes, em que contextualizada às nações ocidentais, registra-se a presença significativa de um país como a Austrália, foi parcialmente compilada por Carl Eugene Loeffler e Roy Ascott e publicada pela revista Leonardo, em número especial<sup>45</sup>. O levantamento abarca mais de 70 eventos. Por sua vez, Eric Gidney, no artigo mencionado, aponta e comenta a atividade de vários artistas que considera proeminentes iniciadores da nova estética<sup>46</sup>. Uma outra cronolo-

44. CARL EUGENE LOEFFLER e ROY ASCOTT, “Chronology and Work in Survey of Select Telecommunications Activity”. In Leonardo, San Francisco, 1991, n.24, n.2, p.236-240.

45. GIDNEY, Op. Cit. p. 147-152.

gia do trabalho artístico interativo de telecomunicações foi anos mais tarde estabelecida no Brasil pelo artista e teórico Gilberto Prado<sup>47</sup>, que igualmente parte das primeiras experiências em 1977 e estende-se até o final de 1994, acrescentando numerosos dados aos constantes na lista de Carl Eugene Loeffler e Roy Ascott. O professor da UNICAMP situa em prólogo eventos essenciais que percorrem de perto a arte telemática e registra o crescente número de projetos em muitos países com a utilização dos vários recursos eletrônicos, sendo particularmente citada a produção brasileira.

Reportamo-nos ao trabalho desses autores, compondo um conjunto de intensas realizações no uso de múltiplas tecnologias, com uso básico do telefone, que englobam transmissões em rede de computadores, satélites, varredura lenta, rádio, vídeotexto (sistema interativo de informações transmitidas por telefone, com uso de modem, ligando terminais a banco de dados), videofone, fax, etc., acrescentando algumas referências. Observa-se, particularmente, o frequente uso do fax, da varredura lenta de TV e do satélite, antes do novo tempo representado pela Internet. É sobremodo complexo o trabalho de participação em rede, envolvendo desde o organizador até os que aderem ao programa. Como afirma Prado, nossos sentidos na atividade artística em rede “não existem a não ser na medida em que eles são também uma doação do outro”<sup>48</sup>, ou, ainda, que se trata de “uma rica combinatória de vontades e de intervenções que requerem nada menos que um conjunto de importantes qualidades artísticas individuais para se chegar a uma experiência comum”<sup>49</sup>.

Os artistas produziram obras de arte telemática interativa a contar do período entre o final da década de 1970 e início da de 80, várias das quais pertencentes ao movimento da “estética da comunicação”. Entretanto, cabe lembrar uma precoce experiência de eletrônica interativa, como o fez Popper, citando a instalação “Vídeo Communication Games”, de Jacques Polieri, preparada para a Olimpíada de Munique em 1972, com uso de numerosos monitores de TV e enormes telas; também é de Polieri a posterior vídeo-transmissão simultânea interativa por satélite nomeada “Men, Images, Machines”, envolvendo Tóquio, Cannes e Nova York, realizada em 1983<sup>50</sup>.

Alguns projetos pioneiros de arte telemática, realizados não obstante as dificuldades operacionais e os custos elevados, não atenuados nos imediatos anos seguintes, tiveram lugar em 1977: Liza Beer, Willoughby Sharp e Keith Sonnier fundaram em 1977 a “Send/Receive Satellite Network”, em Nova York, programando um primeiro evento de telecomunicações a 11 de setembro, denominado “Two-Way Demo”, ao se articularem via satélite CTS da NASA, aos artistas Sharon Grace e Carl Loeffler, em San Francisco, cumprindo 3 horas de transmissão, incluindo conferências. Trata-se de uma manifestação histórica uma vez que assinala a primeira conexão “ponto a ponto” entre artistas telecomunicadores. Participaram artistas visuais, diretores de cinema,

47. GILBERTTO PRADO. “Cronologia de Experiências Artísticas nas Redes de Telecomunicações”. In Trilhas. Campinas (SP), Editora da UNICAMP, n.6, dez.1997, p. 77-103.

48. GILBERTTO PRADO. “As redes artístico-telemáticas”. In Imagens, Editora da UNICAMP, n.3, dez. 1994, p.43.

49. *Idem*, p.42.

50. FRANK POPPER, Art of the Electronic Age. Nova York, Harry N. Abrams Inc., 1993, p.138.

51. ARTUR MATUCK, O potencial dialógico da televisão. São Paulo, Annablume / ECA/USP, 1995, p. 204.

52. *Idem*, p. 206.

dançarinos e músicos<sup>51</sup>. (Os obstáculos técnicos e financeiros inerentes a essa forma de comunicação iriam conduzir os seus promotores a procurar outros rumos de interatividade, iniciando-se então a utilização da varredura lenta)<sup>52</sup>.

Outro acontecimento significativo deveu-se à iniciativa do artista e teórico americano de vídeoarte Douglas Davis: contando com a participação de Nam June Paik e Joseph Beuys, ele apresentou na inauguração da Documenta 6, em Kassel, um programa interativo de TV ao vivo, transmitido por satélite para mais de 30 países. Já mencionada mais acima, deu-se em 1977 a dança de imagens interativas concebida por Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz, uma produção no mundo virtual que se desdobraria em outros projetos com uso de satélite, a exemplo de “Hole Space” (1980), trabalho em que usaram câmaras de vídeo e quando pessoas situadas em Nova York e Los Angeles puderam se comunicar sem que fossem notadas. Galloway e Rabinowitz criariam a rede de agremiações “Electronic Café”, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, em 1984, para interrelacionar comunidades culturalmente distintas da cidade, utilizando equipamentos tecno-comunicativos em vários pontos de acesso. Mais adiante, o “Electronic Café”, sediando-se em Santa Mônica, na Califórnia, estabeleceria contatos internacionais, via varredura lenta-TV, com outros cafés-clubes no gênero.

Roy Ascott, teórico e artista da arte telemática, como vimos - incessantemente expandida em anos mais recentes, apoiada em tecnologias de crescente complexidade - é autor do primeiro projeto de arte internacional de *computer conferencing* (sistema de comunicação, via rede de computador, que permite ler e responder mensagens dos participantes, em fórum eletrônico público), entre o Reino-Unido e os Estados Unidos, intitulado “Terminal Consciousness”, com uso da rede “Planet” da sociedade “Infomedia” (1980). Outro projeto seu, apresentado na exposição “Electra”, no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1983), foi “La Plissure du Texte”, antes citado, que homenageia Roland Barthes. Trata-se de um texto elaborado em conjunto pelos participantes de onze cidades de diversas partes do mundo. Ascott foi um dos artistas telemáticos a participar em 1985 do setor “Art access” da exposição “Les immatériaux”, concebida e coordenada por Jean-François Lyotard, no Centre Georges Pompidou, apresentando o vídeotexto de “La Plissure du Texte” (“Organe et Fonction d’Alice au Pays des Merveilles”), transmitido pelo sistema francês de vídeotexto Minitel.

Em 1988, Ascott realizou um intercâmbio de imagens digitais intitulado “Digital Body Exchange”, em colaboração com Paul Thomas, Eric Gidney e outros e “To Make the Invisible Visible”, imagens e textos transmitidos por rede de computadores, associado a Robert Pepperell (Gand), Bruce Breland, DAX (“Digital Art Exchange”, da Universidade de Carnegie-Mellon, Pittsburgh), Don Foresta (“Center for Media Art do American Center”, em Paris) e Zelko

Wiener (Viena), no “Nono Encontro Europeu de Cibernética e Pesquisa de Sistemas”. Organizou para a Bienal de Veneza de 1986, assistido por Don Foresta, Tom Sherman, Maria Grazia Mattei e o curador Tommaso Trini, o projeto “Planetary Network and Laboratory Ubiqua” (uma troca de informações reais e virtuais), de 3 meses de duração, contando com a participação de 100 artistas dos Estados Unidos, Europa e Austrália, ligados por vídeotexto, *slow-scan*, televisão e fax. Seguiu-se, em 1989, o projeto “Aspects of Gaia: Digital Pathway’s Across the Whole Earth”, em colaboração com Peter Appleton, Mathias Fuchs e outros. Trata-se de uma instalação interativa pública com a participação de artistas, músicos e interessados de 3 continentes, realizada, com a utilização de sons e textos, no “Electronic Festival of Art and Technology”, em Linz (Áustria).

Fred Forest é um dos criadores do movimento da “Estética da Comunicação”, comunidade a que levou a contribuição dos anos de experiência vivida enquanto integrante do “Collectif d’Art Sociologique” ao lado de Hervé Fischer e Jean-Paul Thénot, em Paris, nos anos 70 e artista de muita convivência com o Brasil. Podemos nos dar conta da extensão e variedade desse labor, marcado pela afetividade (Restany), consultando o livro “100 Actions”, publicado em 1995<sup>53</sup>. Sua transição de um movimento para outro, no início dos anos 80, não demonstrou mudanças maiores de comportamento. O que não passa despercebido é uma evolução no sentido do maior apuro e penetração nos seus objetivos de realização de uma arte determinada pela necessidade do diálogo. As incessantes ações de inquirição do real que empreendeu, em múltiplas formas de manifestação humana e social, por meio da utilização de complexos dispositivos tecnológicos de comunicação, situam-se na disposição “de manter a preponderância das redes e das funções próprias da informação”, ou seja, o princípio mesmo da “Estética da Comunicação”.

Exemplificamos essa atividade, com participação interativa do público, através de alguns de seus eventos característicos. O primeiro deles, pouco anterior à criação do movimento “Estética da Comunicação”, intitulou-se “La Bourse de L’Immaginaire” e foi organizado no Centre Georges Pompidou, em Paris, em junho de 1982, com a duração de 5 semanas. Tratava-se de “um vasto jogo de trocas e de criação de “fatos diversos”, em escala nacional”, empregando-se os mais diversos equipamentos de comunicação (linhas telefônicas, telex de agências de notícia, fotocopiadoras, vídeo, telemática, instalações de rádio, etc.). Dois outros eventos tiveram lugar no Museu de Belas Artes de Toulon: “Avis de recherche de Julia Margaret Cameron” (ou a criação de uma personagem imaginária graças à força repetitiva da mídia), com uso de telefone, rádio, cartaz e imprensa (1988) e “Zénaide et Charlotte à l’assaut des médias”, título de quadro de David do mesmo museu, diante do qual o leitor de jornais locais era solicitado a imaginar o assunto da conversa entre as duas figuras, valendo-

53. FRED FOREST. 100 Actions. Nice, Z’Éditions, 1995.

se Forest das mesmas mídias da ação anterior e do sistema Minitel para assegurar um máximo de interação pública. Em outro trabalho, “Les Miradors de la Paix”, na Galerie Internationale Pluridisciplinaire de Graz (Áustria) e na Galerie Le Monde de l’Art, de Paris (maio-julho, 1993), denunciou os massacres da guerra civil na ex-Iugoslávia. O projeto consistia na disseminação de uma mensagem de paz em vários países, via televisão, rádio, imprensa e ainda pela difusão do apelo dos participantes através de amplificadores situados no alto de estruturas metálicas de 20 metros de altura, implantadas na fronteira da Eslovênia. Sem o poder para transformar, em nível prático, as situações de crise, os artistas, no entanto, através “de suas intervenções simbólicas, não se mostram menos fundamentalmente necessários”, afirma Forest.<sup>54</sup>

54. *Idem*, p.187.

Robert Adrian, artista de amplos recursos midiáticos, um dos iniciadores da “Estética da Comunicação”, é o criador da rede “Artbox” (depois denominada “Artex”), utilizando o sistema da empresa I.P.Sharp, do Canadá (1980). “Artbox” é de imaginar-se como uma espécie de “caixa eletrônica”. Trata-se de uma estratégia pioneira para reunir artistas em ambiente de rede. A exemplo de Ascott e Bill Bartlett, como diz Eric Gidney, Adrian foi motivado pela vontade de estabelecer “um meio que permitisse a artistas geograficamente isolados constituir uma comunidade descentralizada para a troca e o desenvolvimento de idéias”<sup>55</sup>. É evidente o enraizamento dele no ideário da arte postal.

55. ERIC GIDNEY. *Op. Cit.*, p.148.

Entre os eventos que organizou, contam-se “Telecommunication Performance via Facsimile”, juntamente com Tom Linkowsten, ligando Amsterdam e Viena, com intervenção do público; “The World in 24 Hours”, em 1982, reunindo artistas de 16 cidades de 3 continentes, por meio de varredura lenta, fax, e computador, no contexto de uma outra sua iniciativa a “Ars Electronica”. Além de Adrian, participaram Helmut Mark (Viena), Roy Ascott (Bath), David Garcia (Amsterdam), Eric Gidney (Sidney), Kazue Kobata (Tóquio), entre outros. Ele foi um dos integrantes do projeto “La Plissure du Texte” para a exposição “Electra”.

De caráter pioneiro também é a sua organização do grupo BLIX em Viena, junto a Helmut Mark, para um evento interativo musical, ligando Viena, Berlim e Budapest via telefone (1982), experiência sucedida de outra, que também utiliza a varredura lenta para interrelacionar - em tempos de muro de Berlim - a cidade alemã, Viena, Varsóvia e Vancouver (1983). Em fins de 1984, o artista austríaco emitiu severo juízo sobre os rumos individualistas que muitos artistas seguiam no uso telemático. Ele diz, por exemplo: “Infelizmente, a maior parte dos artistas, inclusive aqueles mais insatisfeitos com a atual situação, não se acham prontos para renunciar aos seus sonhos de encontrar um posto na hierarquia da arte e empenhar a si mesmos no trabalho interativo que tende a eliminar esta mesma hierarquia”<sup>56</sup>.

56. ROBERT ADRIAN. “L’arte e il consumatore passivo”. In *ArtMedia*, 1985, p.141.

Uma obra de organizador das mais consistentes é reconhecida em Bill Bartlett. Afirma Eric Gidney: “Seus projetos pioneiros com varredura lenta, televisão ou SSTV (transmissões de imagens de TV em “freeze-frame” preto e branco, via telefone) constituíram-se em uma base empírica para trabalhos criativos fundamentados nos sistemas de comunicação por linha telefônica”<sup>57</sup>. Bartlett foi o primeiro a realizar uma experiência de interação artística com o sistema de varredura lenta-TV (julho de 1978), em projeto junto a Liza Bear e Willoughby Sharp (“Hands across the Board”), ligando a América do Norte à Europa e Austrália em 1979. Em 1980, ao lado de Sharon Grace e Carl Eugene Loeffler, coordenou o evento de Art Com/ La Mamelle, Inc., nomeado “Telecommunications: Live International Vídeo and Audio Link”, no Museu de Arte Moderna de San Francisco, utilizando varredura lenta e conexões por computador para intercâmbio com centros de pesquisa e artistas de várias cidades e continentes, a exemplo de Hank Bull, Douglas Davis, Liza Bear, Willoughby Sharp, Aldo Tambellini, Robert Adrian e Norman White. Na Austrália, Eric Gidney realizou “Telesky”, o evento inaugural de telecomunicações no país (1982).

57. ERIC GIDNEY. *Op. Cit.*, p.147

Antecedido por Galloway e Rabinowitz, Jean Marc Philippe destacou-se pela utilização de satélites artificiais, concebendo vários projetos (nem sempre realizados). Em “Celestial Wheel” - objetivando uma fusão entre arte e ciência - propôs a metáfora do envolvimento do planeta Terra num cinturão de satélites em órbita, os quais eram assim deslocados de suas funções habituais a fim de desempenhar um papel que atendessem às razões do imaginário (1981)<sup>58</sup>. Com o espírito de convivialidade dos artistas de uma nova antropologia, Philippe realizou também uma “Mensagem dos homens ao universo”, videotexto, transmitido por Minitel, entre junho de 1986 e janeiro de 1987.

58. FRANK POPPER. *Op. Cit.*, p. 129-130.

Pierre Comte, que colaborou com Philippe no projeto “Celestial Wheel”, voltou-se do mesmo modo, numa via própria, para o uso de satélites. Concebeu instalações artísticas na Terra para serem observadas do espaço ou projetadas para a colocação em órbita para serem vistas daqui<sup>59</sup>. Na exposição “Criadores Utópicos da Europa” (Paris, Grand Palais, 1989) apresentou essas soluções no projeto “Selenópolis”. A 6 de outubro de 1989, a 830 metros acima da Terra, o satélite “SPOT 1” fotografou o símbolo do planeta que desenhou no solo - o primeiro evento estético no gênero<sup>60</sup>.

59. *Idem*. p. 132.

60. *Idem*, *ibidem*.

Christian Sevette é citado como uma presença ativa entre os artistas da “Estética da Comunicação”. Nele, Mario Costa localizava - como também em Bure-Soh - prenúncios de uma telemática interativa que se estende à “fusão tecnológica dos corpos na direção de um organismo ultra-humano planetário”, identificável em “Le Toucher Transatlantique”, de 1988. A constatação é válida também para Bure-Soh e seu trabalho “Le corps vibratoire”, daquele mesmo ano.<sup>61</sup> A transmissão de uma sensorialidade e mesmo de estados afetivos por

61. COSTA, 1995:39.



meio do sistema da “vídeoconferência” ( a interatividade via televisão), aparecia já manifesta em trabalhos como os de David Rokeby, Norman White e Randy Raine-Reusch<sup>62</sup>. Derrick de Kerckhove cunharia o termo “psicotecnologia”, segundo o modelo de “biotecnologia”, para o que emula, estende ou amplifica funções sensorio-motoras, psicológicas ou cognitivas do cérebro<sup>63</sup>.

62. *Idem. ibidem.*

63. KECKHOVE, 1991: 131.

Jean-Claude Anglade, outro nome de menção destacada, é o coordenador da criação coletiva “Imagem do Vale”(1987-1988), a monumental superfície vítrea que reveste o grande reservatório de água de Quatre-Pavés, em Marne-la-Vallée (Noisiel, França), de composição randômica, cujas formas geométricas de intenso colorido são resultado da participação, através do envio de sinais gráficos por Minitel, dos habitantes da nova cidade, construída nas imediações.

David Rokeby produziu “Body Concert for Two Cities”, construindo, em 1986, para ArtMedia (Salerno), dois dispositivos complexos semelhantes (compostos de telecâmera, sensores e computador), algo como um campo magnético, situados de um lado e outro do Atlântico e conectados por telefone, “de tal modo que os dois ressoam toda vez que no outro se verifica a passagem de um corpo”<sup>64</sup>.

64. COSTA, 1995: 39.

Um exemplo, entre tantos, da interatividade psico-somática na telemática artística é o do projeto “Queda-de-braço transatlântico” (uma disputa que se fez com os contendores separados por mais de 7 mil km., entre Paris e Toronto) (1986), supervisionado por Mario Costa e Derrick de Kerckhove e realizado por Norman White e outros colaboradores. O dispositivo constava de de um braço mecânico ativado por computador e modem que tinha a função de transmitir “a sensação da pressão exercida”<sup>65</sup>.

65. *Idem, ibidem.*

“Transinteractivity”, concebida por Kerckhove, foi o nome dado à “vídeoconferência” realizada entre Paris (Centre Culturel Canadien de Paris) e Toronto (Ontario Science Centre), em novembro de 1988. Por “Transinteractivity”, Kerckhove entende “a extensão de nossos poderes de pensamento, sentimento e ação através do oceano ou através de qualquer distância que possa ser coberta pela tecnologia”. Ele foi inspirado na produção desse evento pelo trabalho “Hole in Space” de Kit Galloway e Sherrie Rabinovitch (1980) assim como por uma percepção que descreve em seu texto “Communication Arts for a New Spatial Sensibility”<sup>66</sup>. O evento compreendeu 17 performances interativas, entre elas “Le Toucher Transatlantique” de Sevette, “Le ruban de 7253 km, entre Paris e Toronto”, de Fred Forest, “Alice”, de Stéphan Barron, “Echange de Neurones entre Paris e Toronto”, de Philippe Hélarly, “La danse transatlantique”, de David Rokeby, entre outras.

66. KERCKHOVE, 1991: 134.

Stéphan Barron organizou “La Nuit Internationale de la Télématique”, em Caen, ligando a cidade da Normandia a outras cidades européias e Nova York (1986). Em setembro de 1989 realizou, em colaboração com Sylvia

Hansemann, a performance “Lines”, utilizando um “carro fax”, no qual viajaram ao longo do Meridiano de Greenwich, desde Villers-sur Mer (França) até Castellon de la Plana (Espanha). De pontos do trecho percorrido, enviavam textos e imagens a receptores de determinados locais na Europa. Barron procurava uma solução tecnológica nova para a representação da linha e foi movido por idéias ecológicas. As impressões no fax constituíam-se em projeções fragmentadas do Meridiano.

Um exemplo frisante do sublime de Mario Costa (apreensão do “desmedidamente grande” na natureza e sua “restituição” na forma de “fruição socializada e controlada”), encontra-se no projeto “Sundown”, de Mit Mitropoulos, em que propôs a “troca via satélite de imagens eletrônicas do ocaso do sol” entre diversas cidades<sup>67</sup>. Em outro projeto - “Fax :Line of horizon” - de 1986, de conceituação geopolítica, o artista grego estabeleceu uma rede de múltiplos nós para que os participantes enviassem representações de suas linhas de horizonte e assim se compusesse, dos fragmentos recebidos, um horizonte de extensão global (uma analogia cabe aqui com o projeto de Stéphan Barron, do mesmo ano, comentado mais acima). Explorou ainda instalações interativas de vídeo, como em “Face-à Face 4 ”, trabalho realizado na Holanda em 1989, onde as imagens de duas pessoas eram conectadas em monitores de televisão<sup>68</sup>.

67. COSTA. 1995:55.

68. POPPER. *Op. Cit.*, p. 133.

Nomes muito presentes nas telecomunicações artísticas à distância são os de Marc Denjean, autor de trabalhos como “Labyrinthe”, em Benevento, ligando a Itália e a França (1984) e Tom Klinkowstein, autor de “Levittown”, na Holanda (set.1989)<sup>69</sup>. Assinale-se o projeto de Paolo Barrile e Ruggero Maggi “Linha Infinita de Piero Manzoni”, instalado no Centro de Arte de Milão (1993), com a idéia de formar uma linha a partir do recebimento de “linhas” de fax, transmitidas pelos artistas participantes. Releve-se os vários projetos de Giovanna Colacevich (“Mosaico Telemático entre Roma e Nairobi”, 1988), de Maria Grazia Mattei (“Telefaxart:Máquina/Memória”, em Paris, 1984), de Philippe Helary, Andreas Raab, Steve Soreff, entre outros.

69. *Idem*, p. 138.

Saliente-se a atividade de Karen O'Rourke, criadora do projeto “City Portraits”, junto ao U.F.R. d'Arts Plastiques da Universidade de Paris I e seus orientandos (integrando o “Groupe Art-Réseaux”), assim como em correspondência com artistas de universidades de diversos países<sup>70</sup>. Consistiu o projeto, iniciado em 1988, com prosseguimento em anos seguintes, no intercâmbio de imagens de cidades via fax. Gilberto Prado, integrante do “Groupe Art Réseaux”, nos informa sobre o que era essa construção de cidades virtuais: “Partindo de pares de imagens de entrada e saída (fotos e outros documentos) transmitidas aos parceiros, os participantes eram convidados a perfazer e estabelecer retratos de cidades as quais não conheciam. Com a exploração da metamorfose entre essas duas imagens (de entrada e de saída) intercambiadas via

70. Ver KAREN O'ROURKE. *Art-Réseaux. Paris, Éditions du C.E.R.A.P., 1992.*

fax, os participantes faziam uma enquete sobre os seus próprios imaginários que se abriam sobre o imaginário do outro, ou seja, a descoberta de sua própria cidade pela visão do outro. Uma viagem imaginária por si mesmo e pelo outro, com itinerários-retratos que se construam durante o percurso”<sup>71</sup>. Participaram, entre outros, do “Groupe Art-Réseaux”, Christophe Le François, Isabelle Millet, Delphine Notteau, Laurence Naud, Hélène Spychiger e Michel Suret-Canale.

Mencione-se a exposição “Machines à communiquer”, que teve lugar na Cidade das Ciências e Indústria, em La Villette (Paris), entre outubro de 1991 e junho de 1992, com o fito de exibir equipamentos avançados de comunicação. Ofereceu-se oportunidade para diversas manifestações artísticas, sob a curadoria de Jean-Louis Boissier. Foram apresentados projetos de Fred Forest, Jean-Claude Anglade, Patrick Dupuis, Gérard Pelé e dos membros do grupo “Art-Réseaux”, Christophe Le François, Gilbertto Prado, Michel Suret-Canale, Marie-Dominique Wicker e Olivier Auber.

Em 1993, o Museu Internacional de Electrografia de Cuenca (Espanha), organizou o evento “Fax Art: New possibilities for contemporary praxis”, com a presença de Kepa Landa, Ricardo Echevarria, Rebeca Padin, Jorge Liopis, Guillermo Navarro entre outros.

Relembre-se os eventos internacionais “Sky Art Conference”, dirigidos por Otto Piene, antigo fundador do Grupo Zero, com uma primeira realização no CAVS, em 1981. Segundo ele, o acontecimento inaugural, “com vários projetos tecnológicos, demonstrou que o ato criativo de unir a terra ao céu é tão vital, hoje em dia, quanto ao tempo em que as culturas antigas produziram os zigrates da Mesopotâmia, os desenhos na planície peruana de Nasca e outros trabalhos de inspiração astrológica”<sup>72</sup>.

Nas grandes manifestações internacionais periódicas de arte, houve, por vezes, a presença de eventos de arte de comunicação telemática como são exemplos o mencionado projeto “Planetary Network and Laboratory Ubiqua”, de Roy Ascott, na Bienal de Veneza, em 1986; o de Douglas Davis na Documenta 6; a teleconferência de Hank Bull, na Documenta 8 em Kassel (1987), com participantes dos Estados Unidos e do Canadá, e “Van Gogh” TV-Piazza Virtual - 100 days of Interactive Art-Television”, na Documenta IX, de Kassel, em 1992. Este último projeto, desenvolvido ao longo da mostra, consistia de uma piazza virtual junto ao “Fredericianum” conectada em rede televisiva, via satélite, a outras situadas em várias cidades da Europa, Estados Unidos e Japão. O público pôde intervir na manifestação - preocupada em ser “a arquitetura de uma atmosfera” e não resultado da expressão individual - via telefone, computador, modem e fax. A organização do evento coube ao Grupo Van Gogh de Ponton European Media Art Lab. de Hamburgo, dirigido por Karl Ducleseck, Benjamin Heidersberger, Mike Hentz, Salvatore Vanasco e seu corpo de pesquisadores<sup>73</sup>.

A XVII Bienal de São Paulo, em 1983, apresentou no seu setor de “Novas Mídias” o evento “Arte e Videotexto”, organizado por Julio Plaza com a participação de vários poetas e artistas do País (vide adiante) e, sob a curadoria de Berta Sichel, uma área de trabalhos composta de seis setores: cabodifusão, computadores, satélites de comunicação, varredura lenta-TV, videofone e videotexto, contendo o catálogo da manifestação textos de Berta Sichel, Robert Russel (entrevistando Otto Piene), Marco Antonio de Menezes, Katty Huffman e André Martin. A iniciativa, embora as grandes limitações tecnológicas do País, representava um passo adiante dos projetos habituais da instituição<sup>74</sup>.

Popper menciona a atividade de artistas usuários de fax para comunicações a longa distância, como James Durand que, em 1991, produziu uma peça de largas proporções intitulada “10.05 metres, 1 hour 40 minutes, 590 grams”, valendo-se da técnica de imprimir “Bubble Jet” e David Hockney (que experimentou várias outras técnicas de comunicação)<sup>75</sup>, presente em trabalho de interatividade na XX Bienal de São Paulo (1989).

Entre os chamados países emergentes, que, em seus centros de cultura avançada, através dos anos, têm mantido interesse pela “Estética de Comunicação”, encontra-se o Brasil. Não obstante as condições tecnológicas precárias do país, de defasagens notórias sobretudo até o início dos anos 90, observa-se, no desenrolar do tempo, a existência de um número importante de projetos oriundos de pesquisadores concentrados na Universidade.

“Arte por Telefone”, foi projeto pioneiro de videotexto no Brasil, coordenado pelo artista e teórico Julio Plaza. Realizado com infraestrutura da TELESP no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, em 1982, contou com a participação dos poetas Paulo Leminski, Lenora de Barros, Omar Khouri, Regis Bonvicino e Paulo Miranda e dos artistas visuais Julio Plaza, Carmela Gross, Léon Ferrari, Mario Ramiro e Roberto Sandoval<sup>76</sup>. Igualmente de Julio Plaza é a organização do evento “Arte Videotexto”, na XVII Bienal de São Paulo (1983), mais acima mencionado, tendo a participação, entre outros, do próprio Plaza, Paulo Leminski, Lenora de Barros, Omar Khouri, Philadelpho Menezes, Paulo Miranda, M. L. Santaella, Léon Ferrari, José Wagner Garcia, Mario Ramiro, Alice Ruiz, Samira Chalhub, Carmela Gross e Regina Silveira<sup>77</sup>.

Em 1985, Paulo Bruscky (Recife) e Roberto Sandoval (São Paulo) realizaram o projeto “FAC-similarte”, apresentado na exposição “Arte novos meios/ multimeios”, acompanhada de publicação histórico-crítica, dirigida por Dayse Peccinini de Alvarado, na Fundação Armando Ávares Penteado, em São Paulo<sup>78</sup>.

No que concerne ao uso da varredura lenta-TV, o artista e teórico Artur Matuck comenta, em texto inédito, vários eventos do biênio 1986-88 em São Paulo e faz referências ao início das pesquisas por esse sistema no Brasil, através do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, conduzidas por Joe

71. PRADO, 1991: 90 (nota 64). 102.

72. Sobre as idéias gerais de Otto Piene, ver ROBERT RUSSETT “Escala, Espaço e Arte Tecnológica: Uma conversa com Otto Piene”. In Catálogo da XVII Bienal de São Paulo, São Paulo, 1983, p. 125-127.

73. Catálogo da Documenta IX - Kassel. Stuttgart, Edition Cantz/Nova York, Harry Abrams, 1992, vol.1, p. 250-251.

74. Catálogo da XVII Bienal de São Paulo. São Paulo, 1983, p. 103-150.

75. FRANK POPPER. Op. Cit., p. 123-124.

76. Cf. Folheto do Museu da Imagem e do Som. São Paulo, 1982, com textos de Julio Plaza e do autor.

77. Catálogo da XVII Bienal de São Paulo, p. 105-120)

78. DAYSE PECCININI DE ALVARADO. Arte novos meios/multimeios, Brasil 70/80. São Paulo, Instituto de Pesquisa Setor de Arte / FAAP, 1985.

79. ARTUR MATUCK, São Paulo Cidade Planetária - Breve História do Slow-Scan em São Paulo (texto inédito), São Paulo, s/d, p. 67.

80. *Idem*, p. 58-63.

81. *Idem*, p. 60.

82. *Idem*, p. 60-61.

83. *Idem*, p. 61.

Davis, do CAVS, em 1986<sup>79</sup>.

Na noite de 14 de outubro de 1986, com a coordenação de Joe Davis e a colaboração de José Wagner Garcia (fellow do CAVS), realizou-se uma edição especial de “Sky Art Conference”. Por via telefônica e utilizando aparelhos de varredura lenta, artistas de São Paulo localizados no campus da USP e do CAVS, em Cambridge, cumpriram uma ação telemática interativa internacional inédita no país<sup>80</sup>. Não obstante os lapsos e deficiências de uma parte das transmissões de imagens (presumivelmente ocorridas em Cambridge), a experiência alcançou apenas momentos da efetividade aguardada. Em São Paulo, as imagens vindas dos Estados Unidos foram vistas em tela múltipla para 12 projeções de vídeo, acompanhadas por um público numeroso de artistas, professores e estudantes. Nos Estados Unidos, a coordenação esteve a cargo de Otto Piene e Elizabeth Goldring. Entre os seus participantes figurava Nam June Paik, que apresentou “SKY-TV”. O artista coreano passou a imagem de um ideograma representando uma partitura sincronizada com o som da violoncelista Charlotte Moorman, que todavia não pôde ser ouvido<sup>81</sup>.

Entre os organizadores do encontro telemático no Brasil, de que participamos, achava-se o professor Fredric Michael Litto, da ECA-USP e os artistas Julio Plaza, Artur Matuck, Marco do Valle, José Wagner Garcia, Mario Ramiro e Guto Lacaz, os compositores de música eletrônica Conrado Silva e Wilson Sukorski e o poeta Augusto de Campos. Plaza, Wagner Garcia, Sukorski e Artur Matuck produziram trabalhos especialmente para o acontecimento. Plaza transmitiu um “poema verbo-visual” utilizando processos de tradução intersemiótica. Os dois hexagramas “céu” e “terra” do I Ching, associados respectivamente às palavras “SKY” e “EARTH”, recompunham-se para formar um novo hexagrama que o artista nomeou “ART”. As constelações do Cruzeiro do Sul e da Ursula Maior designavam os “Céus” dos hemisférios Sul e Norte. A tradução do poema para varredura lenta num movimento de construção/desconstrução de imagens criou imprevistas terceiras páginas, decorrentes do modo de produção visual específico do *medium*, que deste modo propôs sua própria versão intersemiótica da “SKY ART”<sup>82</sup>. Já Matuck, com “SPECIMORTIGO”, “produzido numa oficina da cidade com Joe Davis, apresentava a imagem de um prisioneiro atrás de grades. Sua agonia era acompanhada por uma trilha sonora na qual um texto ficcional em inglês intitulado “The Language of Kali” era repetidamente transmitido, relatando as tentativas de se decifrar sinais emitidos por Kali, um continente distante. A proposta era questionar a intercomunicação humana em nível pessoal e planetário, estabelecendo uma crítica ao desenvolvimento tecnológico que amplia a comunicação em escala mas não oferece respostas eficazes ao nível humano”<sup>83</sup>. Outros artistas utilizaram trabalhos já realizados em diferentes mídias.

No encerramento do encontro, Otto Piene transmitiu a primeira ver-

são do “Manifesto Sky-Art”, que recebeu adesões dos participantes. O texto seria depois reelaborado e em versão definitiva preparado por Lowry Burgess, Otto Piene e Elizabeth Goldring, ouvidos os participantes, datado de Paris, 3 de novembro de 1986. Incluído no artigo “Desert Sun/Desert Moon”, de Elizabeth Goldring, publicado por Leonardo n°4 (1987), o documento, traduzido por Artur Matuck, é aqui reproduzido na íntegra:

#### MANIFESTO SKY- ART

*“Nosso alcance no espaço constitui uma extensão infinita da vida humana, imaginação e criatividade.*

*A ascensão aos céus é espelhada pela imersão no espaço interior refletindo o cosmos.*

*Nossa liberação da gravidade representa uma transformação fundamental na consciência humana - vôo e liberação que abrem uma nova dimensão de humanidade.*

*Desde o passado remoto, artistas têm formado imagens e sonhos, enaltecido a imaginação, construído estruturas de aspiração para oferecer ao mundo asas para voar, e a visão para ver novas sociedades no céu. Vivemos em sua luz cumulativa.*

*Não apenas aqui na Terra, mas também no espaço, nós devemos ver, tocar, sentir e pensar de modo a transportarmos a alma e o espírito.*

*Assim um portal é atravessado onde a radiância da arte conduz uma consciência ampliada para a reciprocidade com a Terra.*

*“Enquanto permaneço contemplando o jardim do espaço, eu sinto que estava observando as profundezas abissais, as mais secretas regiões do meu próprio ser, e eu sorri porque nunca me havia ocorrido que eu pudesse ser tão puro, tão grande, tão belo. Meu coração lançou-me no entoar de uma canção de graça para o universo. Todas estas constelações são suas, elas existem em você, fora de seu amor, elas não têm nenhuma realidade” (Milosz).*

*Nós vemos implicações internacionais em nossa arte fomentando uma consciência global através de exposições em grande escala, tele-educação e jogo exploratório.*

*Artistas celestes entusiasticamente procuram alianças produtivas com agências espaciais, estamos pedindo o estabelecimento de conselhos nacionais e internacionais que defenderão projetos artísticos específicos para instituições e agências apropriadas. Adicionalmente estes conselhos irão colaborar com a implantação de projetos artísticos de longo alcance incorporando propósitos humanos e sublimes.*

*Nós empenhamos nossa imaginação e capacidade, nosso espírito explorador e nossos poderes expressivos neste esforço de buscar o horizonte mais amplo*

para a introvisão e a experiência humanas.

*Interagindo a princípio com veículos e sistemas atuais, e então desenvolvendo métodos, utilidades e implementos especiais.*

*O artista criando e contextualizando fenômenos e mensagens modelares sobre ao espaço para de lá enviar sinais à Terra.*

*O artista como explorador do ser interior continua o diálogo com o universo no espaço.*

*O artista como um poeta no limite com o seu instrumental sensório viaja ao espaço para ampliar a perspectiva humana no novo mundo - o céu e o espaço.*

*O artista viaja entre os mundos para colher lendas e imagens conduzindo-as a muitos lugares próximos e distantes*<sup>84</sup>

84. *Idem*, p. 64-66.

Mencione-se, entre outros eventos envolvendo artistas do Brasil e outros países, a experimentação de telecomunicação por meio de varredura lenta, coordenada por Fredric Michael Litto, entre São Paulo e Toronto, com a participação de José Wagner Garcia, Wilson Sukorski e Mario Ramiro e correspondentes canadenses, em fins de 1986, na ECA-USP, consistindo de uma troca fotográfica de vistas de ambas as cidades<sup>85</sup>; “Intercities: São Paulo/Pittsburgh”, realizado no Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), fruto de intercâmbio do Instituto de Pesquisas em Arte e Tecnologia de São Paulo (IPAT) e o grupo DAX, de Pittsburgh, coordenado por Artur Matuck no terminal de São Paulo, em colaboração com Paulo Laurentiz (São Paulo) e Bruce Breland (Pittsburgh), tendo a participação de Carlos Fadon Vicente (São Paulo), entre outros (1987)<sup>86</sup>, não faltando dificuldades para a execução do programa desse projeto que incluiu a fusão de imagens estáticas entre ambas as cidades; “Faxarte I” e “Faxarte II”, consistindo de troca de fax entre a ECA-USP e a UNICAMP, com a coordenadoria de Artur Matuck e Paulo Laurentiz, o primeiro, e de Matuck, o segundo, tendo a participação, além dos coordenadores, de Gilberto Prado, Milton Sogabe, Marco do Valle, Regina Silveira, Anna Barros, entre outros (março de 1989); “I Studio Internacional de Electrografia”, sob a direção de Luiz Monforte, na XX Bienal de São Paulo (1989), com a presença, através de varredura lenta e fax, dos artistas Carlos Vicente Fadon, Eduardo Kac, Artur Matuck, Paulo Bruscky, Gilberto Prado, Milton Sogabe, Mario Ramiro, Anna Barros e Paulo Laurentiz, entre outros (1989); “Earthday 90 Global Telematic Network & Impromptu”, evento do grupo DAX que, celebrando o “Dia da Terra”, conectou, via *slow-scan* e fax, artistas de Pittsburgh, Baltimore, Chicago, Boston, Los Angeles, Vancouver, Viena, Lisboa, Campinas (SP), São Paulo, e, ainda, através do Café Eletrônico de Santa Mônica, via videofone, artistas de Tóquio e Moscou, participando pelo Brasil Eduardo Kac, Milton Sogabe, Paulo Laurentiz, Vicente Carlos Fadon, Artur Matuck, Gilberto Prado, André Petry, Anna Barros, Mario Ramiro, ao

lado de Roy Ascott, Karen O'Rourke e outros (1990); “Poéticas Instantâneas”, intercâmbio de imagens, via fax, entre Campinas (SP) e Porto Alegre, organizada por André Petry (10-11 de dezembro de 1990); “Telesthesia”, de Artur Matuck, texto interativo transmitido por rede de computador entre a USP e The Studio for Creative Inquiry, de Pittsburgh (1991); “II Studio Internacional de Tecnologia de Imagem”, coordenado por Luiz Monforte e sediado no SESC-Pompéia, em São Paulo, pequeno evento que incluiu contatos via fax durante um só dia (7 de junho de 1991), participando, entre outros, Monforte e grupo parisiense formado por James Durand, Nathalie Hamard-Wang, Christophe Le François e Gilberto Prado; “Faxelástico”, de Eduardo Kac, no contexto da exposição “Luz Elástica”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1991); “Reflux”, de Artur Matuck, para a XXI Bienal de São Paulo (1991), série de ligações telemáticas entre vários “nós”, com projetos que, além de Matuck, foram de Karen O' Rourke e Gilberto Prado (pelo Art-Réseaux, de Paris), Otávio Donasci e Anna Couey (Art/Com/ de San Francisco), entre outros; Earth Summit Fax, instalação de Lilian Bell, como parte da mostra “Omame Project” (Benê Fonteles & Lia do Rio), em Brasília, DF (1991); “Moone: La face cachée de la lune”, de Gilberto Prado, consistindo na construção de desenhos e imagens em tela múltipla, transmitidos diretamente via R.N.I.S.(Rede Numérica de Serviços Integrados) entre o Café Electronic de Paris e o da Documenta IX, em Kassel (1992); “Ornitorrinco”, trabalho de telepresença de Eduardo Kac, apresentado na edição de “Siggraph 92”, juntamente com vários outros projetos internacionais (julho de 1992); “Proto Arte Telemática”, coordenado por Artur Matuck no MAC-USP com a participação de Octávio Donasci, Madalena Bernardes e outros (1992); participação de “Ornitorrinco on the Moon”, de Eduardo Kac e Ed Bennett, em telepresença, na exposição “Networth Art Graz” (Áustria, 1993); “Em contacto”, projeto, com uso de fax, coordenado por Diana Domingues e seu grupo formado por Ana Mery S. de Carli e Fabiana de Lucena, produzido na Universidade de Caxias do Sul (RS), em 1994; “Via Fax”, realizada no Museu do Telefone, no Rio de Janeiro, participando 18 artistas de várias capitais brasileiras e Nova York (1994); “The Electronic Carnival”, projeto consistindo de um diálogo e construção de personagens, de Artemis Moroni, José Augusto Mannis e Paulo Gomide Cohn, grupo de Campinas (SP), transmitido via Internet no “5th International Symposium on Electronic Art”, do Minneapolis College of Art and Design (1994), exemplo do uso desse sistema por artistas do Brasil no início de sua expansão; “Telage 94”, projeto de Carlos Fadon Vicente, para o evento “Arte Cidade” (1994) coordenado por ele em São Paulo, por Eduardo Kac em Lexington, por Irene Faguemboin, no Recife e por Prado, em Campinas.

Uma grande transformação nos usos telemáticos via computador, varredura lenta, fax, etc. seria provocada pelo uso da Internet, disseminado em

meados da década de 90, momento em que a rede tornou-se acessível ao grande público. Para os artistas, a introdução da *WEB* significou uma interatividade agora mais abrangente e eficaz em espaços de navegação que ganharam estrutura permanente. A partir desse novo estágio das telecomunicações o recenseamento da produção em rede converteu-se em tarefa das mais difíceis ou mesmo “ilusória”, como diz Prado em seu trabalho de análise dessa experimentação artística, quando aponta exemplos de projetos desenvolvidos em sites de vários artistas<sup>87</sup>.

87. (<http://www.tvt.iar.uni-camp.br/gilberto.htm>).

A percepção de um mundo que emergiu da informação digitalizada na rede de computadores, estabelecendo a instantaneidade/ubiquidade das comunicações, vem dominando rapidamente todos os níveis da vida pragmática mas também atingindo esferas profundas do pensamento e da cultura. Uma dimensão estética inédita despontou no ciberespaço. À interconexão (ou contaminação) que se declara entre arte, ciência e tecnologia não tem faltado uma atenção aprofundada nas duas ou três últimas décadas e foi exatamente essa convergência que, por exemplo, foi tema da exposição “Les Immatériaux”. Ao mesmo tempo em que surgem novas categorias de conhecimento, outras perdem a nitidez nos seus antigos compartimentos, diante da complexidade introduzida pelas relações entre o homem e as máquinas “cerebrais”.

Constata-se pela atividade brevemente registrada acima, apenas parcial, o apreciável contingente de artistas atraídos pelas potencialidades da comunicação através de redes, a variedade e o alcance de muitos dos seus projetos. É uma tarefa que deles exige a capacidade da codificação na interface com a máquina para lograr os resultados almejados.

A desterritorialização representada pela constituição dessa nova comunidade poderá ser vista como “virtual”, “imaginária” ou “ilusória”, mas se trata, como afirma Pierre Lévy, de “verdadeira atualização (no sentido de colocar efetivamente em contato) grupos humanos que eram somente potenciais antes do advento do ciberespaço”<sup>88</sup>. Há muitos anos, Robert Adrian falava-nos do trabalho do artista diante do trabalho interativo, “especialmente com as telecomunicações, que não mais permitem o antigo relacionamento com o público porque não há mais público - somente participantes”<sup>89</sup>, uma colocação de peso insofismável quanto ao fenômeno da “arte da comunicação” no seu mais desenvolvido conceito atual.

88. PIERRE LEVY. *Folha de S.Paulo, São Paulo*, 9 nov. 1997.

89. ROBERT ADRIAN, *Op. Cit.*, p. 141.

\* Texto de 1998. Esta é sua primeira publicação.