

Parâmetros para o entendimento das mídias emergentes e a formação de um público especializado no Brasil

Yara Guasque¹

Silvia Regina Guadagnini²

Sandra Albuquerque Reis Fachinello³

O presente texto procura parâmetros que elucidem a criação atual em arte e tecnologia e a formação de um público específico no Brasil, buscando alicerces no projeto modernista da arquitetura e da poesia construtivista e em seus modelos teóricos. Importantes mecanismos foram implantados no país desde a década de 50, como a Bienal de São Paulo, que divulgaram as vanguardas e formaram o público das artes. Acresce-se a eles, a oxigenação artística propiciada por teóricos e artistas como Mário Pedrosa, Max Bill e Vilém Flusser. A atual efervescência da arte tecnologia se deve às iniciativas recentes em São Paulo e no Rio de Janeiro e às dissertações e teses dos programas de pós-graduação.

Palavras-chave: ARTE, TECNOLOGIA, CONSTRUTIVISMO, POESIA.

¹ Yara Guasque (Yara Rondon Guasque Araujo) é artista multimídia e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Graduada em Licenciatura em Artes Plásticas pela FAAP; mestre em Literatura pela UFSC e doutora pelo programa de Comunicação e Semiótica da PUCSP; líder desde 2003 do grupo de pesquisa do CNPq Telepresença em ambientes imersivos, participativos e interativos. Coordenou entre os anos 1999 a 2001 o Perforum Desterro que investigava performances de telepresença; foi pesquisadora visitante entre os anos 2001 e 2002 no Media Interface and Network Design do departamento de Media, Estudos Informacionais e Telecomunicação da Universidade Estadual de Michigan, MSU, EUA; coordenou entre os anos de 2004 a 2006 o grupo Interações Telemáticas (www.udesc.br/perforum); e coordenou e participou em 2006 da exposição de instalações interativas Emparedados (www.ceart.udesc.br/emparedados). Email: c2yrqa@udesc.br Fone: (48) 3335-0295.

² Silvia Regina Guadagnini é artista visual e designer gráfica; mestranda em Artes Visuais pela UDESC sob orientação de Yara Guasque, pesquisadora sobre interatividade em arte tecnologia e graduada em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela UNESP-SP. Email: silvianini@uol.com.br Fone: (48) 3338-1606.

³ Sandra Albuquerque Reis Fachinello é docente da UNOCHAPECO e mestranda em Artes Visuais da UDESC sob orientação de Yara Guasque. Graduada em Educação Artística em Artes Plásticas pela UDESC e em Economia pela UFSC; Especialização em Linguagem Artística Contemporânea pela UDESC e em Estética pela UNOCHAPECO. Email: orientando_2005@yahoo.com.br Fone: (48) 3334-0591.

O passado colonial

Sempre sofremos influências dos modelos culturais estrangeiros, desde a língua até aos gêneros artísticos, como a pintura paisagística dos estrangeiros que retrataram nossa paisagem, como Eckhout e Pieter Post por exemplo. Entretanto, algumas ganharam contorno de cultura local, como o Barroco importado de Portugal.

A linguagem barroca do Brasil colônia foi vigorosamente autêntica sobretudo no interior de Minas, com soluções locais das formas e materiais. O barroco segundo Lorenzo Mammi (MAMMI, 1995) seria um acomodamento da pluralidade de linguagens. A cultura brasileira para o autor é uma superposição de culturas, é o espelho real da utopia multicultural, gerando justamente com a superposição de signos, não uma síntese, mas o sincretismo.

No processo de aculturação no Brasil os estrangeiros se defrontaram com uma natureza indócil, paradisíaca e infernal ao mesmo tempo, segundo os relatos. O processo de aculturação foi feito de sobressaltos e transposições inesperadas como a vinda de D. João VI ao Brasil, na época príncipe regente de Portugal, que abandona Portugal diante da invasão das tropas napoleônicas à Península Ibérica em 1807. O Brasil de colônia vira reino em 1815 sendo instituídos em breve tempo, e durante a estadia de D. João VI no Brasil, o Museu Nacional, a Biblioteca Nacional, a Academia de Belas Artes, a Imprensa Régia, o Banco do Brasil. Com a Imprensa Régia o Brasil teve a introdução da litografia sem atraso em relação a outros países da Europa (FERREIRA, 1976, p.180). Fato que sugere que certas tecnologias foram implantadas, queimando etapas, sem o devido contexto de evolução tecnológica e sem as instituições culturais estarem aparelhadas. Mas mesmo com a criação e o aparelhamento das instituições como a Academia de Belas Artes em 1816, e a conseqüente vinda dos visitantes estrangeiros ao país, permanecemos isolados do continente europeu pelo oceano até que o primeiro cabo telegráfico transatlântico fosse instalado em 1874.

Talvez por esse mesmo insulamento as influências do catolicismo dos jesuítas, do fetichismo indígena e do animismo africano puderam se aprofundar em nosso imaginário.

A criação do mecenato das artes e o projeto pedagógico da Bienal de São Paulo

É com o movimento antropofágico de Oswald e Mario de Andrade de 1922 que temos a reflexão de como fundar uma cultura própria. Entretanto, este marcou nos anos vinte um retorno à figuração de cunho primitivista reabilitado esteticamente pelas vanguardas.

No Brasil dos anos 20 a economia era dependente do ciclo do café como produto de exportação oscilando com seu auge e depois com sua crise. Este crescimento gerou riquezas e foi atrelado à importação de serviços "necessários" e de bens de luxo deixando chegar ao país produtos e conhecimentos produzidos com tecnologia estrangeira. São Paulo é o estado que mais se beneficia como cultivador e exportador de café utilizando mão-de-obra estrangeira e ganha com a soma do conhecimento dos "que vêm de fora".

No início dos anos 40, tem-se um grande reinício de investimento com a indústria de base, por exemplo, a siderúrgica. Grandes transformações ocorreram por o conhecimento em tecnologia ter se tornado mais acessível chegando ao país com menor defasagem de tempo.

Na medida em que a indústria de base se consolidava, tornava-se necessário o desenvolvimento da pesquisa tecnológica que se deu no país tardiamente, e foi em seu início, ainda, uma pesquisa voltada à estrutura de base e de máquinas. O investimento sobretudo norte-americano na fundação da Bienal teve o caráter de forçar a arte do Brasil a acompanhar o cenário internacional. A realização da Bienal colocou a cidade de São Paulo no patamar das práticas sociais vividas pelas nações modernas. A Bienal nasceu como um produto cultural instituído a partir de relações sociais entre determinados produtores culturais. Essas práticas sociais envolvem a vida econômica, o cotidiano da metrópole, a formação de uma nação tipicamente moderna e a intenção de acompanhar as metrópoles da Europa e dos Estados Unidos.

A abertura da primeira Bienal de São Paulo, na Avenida Paulista ocorreu em 20 de outubro de 1951. Com o final da Segunda Guerra, pontuado por importantes transformações em toda a América Latina, novos horizontes econômicos, políticos, intelectuais e artísticos anunciavam-se.

A Bienal de São Paulo surgia como um ponto de equilíbrio amenizando o abismo entre a vida cosmopolita acelerada de São Paulo e os reais avanços culturais. Seus criadores buscavam estimular a produção artística nacional, mas não escondiam o fato de que um evento como esse só poderia acontecer num ambiente semeado pelo espírito da modernização. Esse espírito de modernização que permeava a realização da Bienal envolvia uma disputa pela hegemonia entre as cidades do Rio e de São Paulo.

Na primeira, a capital da República, as iniciativas vinham basicamente do Estado; já na segunda, principal sede do crescimento industrial e demográfico, os novos empreendimentos culturais foram sustentados por um novo mecenato, proveniente dos setores emergentes da sociedade: a indústria e as organizações da imprensa (PEDROSA, 1995, p.239).

Dois empresários paulistas foram no pós-guerra responsáveis pelo mecenato moderno: de um lado, Assis Chateaubriand (1891-1968), empresário ligado às comunicações que se embrenhou pelos trâmites artísticos; do outro, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), o Ciccilo, industrial de ascendência italiana, hoje considerado *Presidente Perpétuo* da Fundação Bienal.

Os visitantes e os recém egressos

Além da visita ao Brasil de Lê Corbusier, tivemos a de Max Bill em 1950, que realizou exposição individual no Museu de Arte de São Paulo e foi premiado no ano seguinte na I Bienal de São Paulo.

As colaborações no contexto sul americano vieram de estrangeiros utopistas, mas também de "nativos" recém egressos da Europa, além de Mário Pedrosa. Como bem coloca Frederico de Moraes (MORAIS, 1979, p. 80) não há como não dar espaço no cinetismo à presença dos argentinos Le Parc, Sobrinho, Garcia-Rossi, Demarco, Marta Boto, dos venezuelanos Soto, Cruz-Diez e Debourg, e do brasileiro Sérgio Camargo. E nem esquecer das antecipações minimalistas

de Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Eduardo Ramirez Villamizar e Mathias Goeritz, e das antecipações cinéticas de Abraham Palatnik, e das plurisensoriais de Ligia Clark e Hélio Oiticica. Além dos investimentos fundadores de uma *computer art* entre nós, empreendidos por Waldemar Cordeiro.

Com as influências trazidas pelos visitantes e pelos recém egressos a arte forçosamente se internacionalizou, e logo se tornou visível o contraste inevitável desta arte internacional com a "arte" produzida aqui, fora dos parâmetros europeus. Diante do parâmetro eurocêntrico, e sobretudo aquele trazido pela Missão Francesa, que inaugurou a Academia de Belas Artes de 1816, são inexistentes enquanto arte todas as manifestações nativas anteriores à vinda dos mestres da Missão Francesa, como o design das cestarias altamente abstrato, da arquitetura, dos objetos ritualísticos e a arte performativa dos índios com sua pintura corporal, e mesmo as dos colonizadores portugueses. Por essa mesma razão é difícil ver a tradição da representação figurativa como um modelo importado e reconhecer a tendência nativa à abstração.

A inclinação à abstração

A inclinação à abstração na camada culta da sociedade coincidiu com a aceleração industrial que se deu sobretudo depois da guerra quando muitos intelectuais retornaram ao país. Como Mário Pedrosa, que trouxe de seus estudos de filosofia entre os anos de 1927 e 1929, na Universidade de Berlim, seu interesse pela *Gestalt* e pela abstração.

A arquitetura construtivista foi um modelo estrangeiro transplantado para o Brasil, podendo a visão social da utopia corbusiana ser testada no país, principalmente na formação de Brasília.

A arquitetura construtivista representava um projeto frio de implantação de uma concepção estética estrangeira num país com profundas desigualdades sociais. Brasília, inaugurada nos anos 60, segundo Otília Arantes (ARANTES, 2004) marcava a visão utópica projetada por Lúcio Costa da máquina de voar que pousa na aridez do Planalto Central, rompendo com a letargia local. A forma de nave do planejamento urbano de Brasília expõe, segundo Otília Arantes, uma situação postiça de uma cidade afastada das capitais com sólida história cultural e política como São Paulo e Rio de Janeiro, sedimentadas ao longo de um processo natural. Brasília cresceu de saltos e de implantações e não sofreu uma naturalização. A paisagem cortada para dar condição de pouso para a máquina de voar difere da deixada pela estrutura orgânica irradiadora da construção das estradas de ferro.

A capital federal, distante do litoral, avançando cerrado adentro, alertava para a necessidade de comunicação interna do Brasil. A cultura brasileira não desbravara suas próprias fronteiras, nem seus preconceitos, voltada que foi para o mar, e sobretudo para o continente europeu.

O poeta como tecnólogo

Talvez por ser a poesia menos dependente das condições materiais de produção, do que outras modalidades artísticas, pôde a poesia concreta estar a par do que havia de mais vanguarda no cenário internacional, superando as dificuldades técnicas locais.

A poesia concreta no Brasil teve como expoentes os irmãos Campos, Haroldo e Augusto, e Décio Pignatari, grupo que lançou a revista *Noigandres*, formado em 1952. Mais tarde, o grupo se aproximou dos pintores construtivistas denominados Grupo Ruptura, que no mesmo ano expunham no Museu de Arte Moderna de São Paulo lançando um manifesto programático. O grupo composto por Fejer, Geraldo Barros, Sacilotto e outros era liderado por Waldemar Cordeiro. Desta aproximação, nasceu a idéia de fazer uma grande exposição intitulada "Exposição Nacional de Arte Concreta" que aconteceu em 1956, no Museu de Arte Moderna. Acompanhou a exposição, o lançamento do número 3 da revista *Noigandres* com o subtítulo: Poesia Concreta. Participaram do Rio os poetas Ferreira Gullar maranhense radicado naquela cidade, e Ronaldo Azeredo. A exposição foi levada no ano seguinte para o saguão do MEC-RJ (Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro).

A poesia concreta fora desde seu nascimento uma tendência pansemiótica "verbi-voco-visual" marcada por um experimentalismo.

Atinados ao que havia de mais novo, mantinham correspondência com Max Bill da Escola Superior da Forma de Ulm, Alemanha, através de Décio Pignatari que o encontrou pessoalmente em 1955. Das primeiras conversações surge a idéia de lançarem internacionalmente a "Poesia Concreta" nome proposto pelos poetas paulistas. Com a poesia concreta, o Brasil estivera na ponta da vanguarda internacional, pois segundo Haroldo de Campos o modernismo brasileiro da *Semana de 22*, como ficou conhecido, tinha 10 anos de atraso em relação ao futurismo italiano.

Os modelos teóricos

No construtivismo de tendência abstrata temos as influências das teorias da *Gestalt* e da semiótica, sendo que esta segunda ficou mais fortemente arraigada no pensamento dos poetas do que no dos artistas plásticos. Tanto que o programa de Teoria Literária da PUC de São Paulo, na época coordenado por Lucrecia D'Alessio Ferrara, acolheu como colaboradores os poetas concretos Décio Pignatari e Haroldo de Campos. O programa de mestrado e de doutorado mais tarde se chamará Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica coordenado por Lúcia Santaella, renomada semioticista de orientação peirceana. Deste acolhimento temos a sólida base semioticista em especial a peirceana e a benseana, de Max Bense, da poesia concreta.

Os poetas concretos eram familiarizados com as teorias de Marshall McLuhan, como com a "Teoria da informação", a "Teoria dos signos", a "Semiologia" e a "Semiótica". São de Décio Pignatari as primeiras traduções de Marshall McLuhan para o português como "O meio é a mensagem", e tendo Haroldo de Campos a oportunidade de ter participado de uma mesa redonda composta entre outros por Buckminster Fuller e pelo próprio Marshall McLuhan sobre a condição do escritor na era eletrônica em 1966 em Nova York.

Voltados para a questão do aleatório na arte permutatória, os poetas paulistas seguidores da "geometria do espírito" de Mallarmé e da "matemática inspirada" de Pound foram considerados pelos do Rio como cerebrais por cultivarem a "matemática da composição". Prosseguindo os poemas de cunho matemático, que exploraram a fórmula n-fatorial de Haroldo de Campos, com o *Álea 1* e *Álea 2*, os livros-objeto como os *"Caixa Preta"* e os *"Poemobiles"* que surgiram da colaboração entre Júlio Plaza e Augusto de Campos vão explorar mais as imbricações entre os signos visual e semântico. Imbricações também exploradas na poesia holográfica de Moisés Baumstein, Augusto de Campos, Júlio Plaza e Wagner Garcia e exemplificada no Rio com a poesia holográfica de Eduardo Kac.

Os poetas estiveram em colaboração com matemáticos e físicos como em *"Crítica, Criação, Informação"* publicada por Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto, um matemático. Esta publicação propunha o uso de métodos estatísticos e do computador para a produção e análise de textos. Também de caráter interdisciplinar foi o pioneiro *"Curso de Integração Ciência e Arte"* de 1963 no qual o físico brasileiro Mário Schenberg e o poeta Haroldo de Campos estiveram envolvidos, promovido pela UFRGS.

Os espaços artísticos de experimentação tecnológica

Walter Zanini em *"Primeiro tempos da arte/tecnologia no Brasil"* justifica a acanhada produção em arte e tecnologia pela dificuldade de se estabelecer um espaço de experimentação tecnológica aberta aos artistas brasileiros. Além do aparelhamento dos espaços experimentais determinou o florescimento da produção em arte e tecnologia a crise dos suportes tradicionais. O conceito nascente de obras participativas que só se completam ao serem manipuladas já desde os anos 40 e 50 era explorado nas obras de Mary Vieira e de Ligia Clark que convidavam o participante a interagir; e a ruptura da concepção de uma arte objetual era presente nas manifestações de Hélio Oiticica e de Ligia Clark que se orientavam para uma arte processual.

Na década de 60 o primeiro espaço experimental foi realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no qual pesquisaram Lygia Pape, Antônio Manuel, Cildo Meireles, Anna Bela Geiger, Barrio e Antonio Dias.

As exposições internacionais, como a Bienal, mantinham os artistas informados das pesquisas mais relevantes e traziam alguns exemplos em arte e tecnologia. Mesmo com o boicote das participações internacionais, devido à presença dos militares no poder, a IX Bienal de 1969 abre timidamente uma seção chamada Arte/Tecnologia.

No Brasil a *Computer Art* propriamente dita, tem sua primeira exposição em 1971, organizada por Waldemar Cordeiro, artista líder do grupo Ruptura, que mantinha uma aproximação estreita com o grupo dos poetas concretos. A exposição se chamou Arteônica — nome criado da mescla entre arte e eletrônica. Waldemar Cordeiro associado ao físico e matemático Giorgio Moscati, realizou na Faculdade de Física da Universidade de São Paulo as primeiras tentativas de arte computacional em 1968.

Outra exposição que mostrava pesquisas mais recentes, a JAC-72, Exposição VI Jovem Arte Contemporânea da USP, no Parque Ibirapuera, foi caracterizada

pelas performances conduzidas por artistas que valorizavam prioritariamente o processo em relação às questões formais. As experiências comportamentais inflamaram as pesquisas com o uso experimental do Super 8 e do 16 mm, desenvolvendo uma linguagem que Hélio Oiticica denominou de "Quase-cinema". Essas manifestações foram mostradas na Expo-projeção, organizada por Aracy Amaral, em 1973, em São Paulo.

Somente nas Bienais de 1975 e de 1977 a participação da vídeo-arte obteve êxito com a presença de Nam June Paik com "Jardim de TV", Vito Acconci, Richard Serra, Bruce Nauman entre outros. Na Bienal de 1973 as articulações internacionais ficaram a cargo de Vilém Flusser que trouxe Fred Forest. Na edição seguinte de 1975 Fred Forest preparou uma ação midiática no MAC, a Bienal dos anos 2000, parodiando o evento da XIII Bienal.

Nos anos seguintes *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais de 1977*, ambas no MAC-USP, reuniram explorações com novas tecnologias como xerox, serigrafias, offset, postais, gráficos, fotografias e diapositivos.

Em 1976 o MAC-USP adquiriu o equipamento *Portapak* da Sony, que viabilizou a realização de vários projetos de artistas como Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Gabriel Borba, Marcelo Nietzsche e Gastão de Magalhães.

Na década de 80, a produção videográfica contava com alguns egressos dos cursos de comunicação da USP que parodiavam a produção de massa da TV como Tadeu Jungle e Walter Silveira e outros como Pedro Vieira, e os integrantes do "Olhar Eletrônico": Fernando Meirelles, José Roberto Salatini, Paulo Morelli e Marcelo Machado, e Marcelo Tass e Renato Barbieri que aderiram ao grupo posteriormente. Coube a Arlindo Machado o desenvolvimento de um olhar crítico sobre esta produção.

O I Encontro Internacional de Vídeo-arte de 1978, sediado no Museu de Imagem e Som de São Paulo, tinha o intuito de reunir apresentações de arte e tecnologia que discutissem a interatividade e as telecomunicações. Este propósito teve como continuidade as exposições de Arte Postal da XVII Bienal de 1981 e depois com a de Arte e Videotexto de 1983, ambas organizadas por Julio Plaza.

Arte e telecomunicações

A observação de Vilém Flusser, muito acertada, é que tivemos no Brasil uma situação inusitada de implante dos meios eletrônicos áudio-visuais sobre uma tradição ainda oral, pois o país conheceu os meios de massa como o rádio e a televisão antes mesmo de ter resolvido o analfabetismo.

A precariedade da indústria cultural brasileira deu espaço no processo de modernização para a priorização dos meios de comunicação de massa, que passaram a desempenhar um papel fundamental na busca da integração nacional. Do ponto de vista cultural, o rádio consolidou-se como veículo de massa; o cinema tornou-se, de fato, um bem de consumo; o mercado de publicações ampliou-se com o maior número de jornais, revistas e livros; a publicidade foi dinamizada com a introdução das multinacionais no país.

No Brasil, segundo Gilberto Prado, os experimentos que envolvem arte e telecomunicações usando a televisão de varredura lenta se iniciaram em 14 de outubro de 1986, quando se estabeleceu a *Sky Art Conference* entre os grupos

do *Center for Advanced Visual Studies*, coordenado por Otto Piene, e o da Escola de Comunicações e Artes da USP, coordenado por José Wagner Garcia (PRADO, 1997). Depois o projeto *Intercities* de 1988 de Artur Matuck ligou as cidades de São Paulo e Pittsburgh usando também a televisão de varredura lenta. Entre as cidades de Viena, Lisboa, Boston, Baltimore, Pittsburgh, Chicago, Vancouver e Los Angeles, participaram São Paulo e Campinas do evento da celebração do Dia da Terra através de transmissões de varredura lenta e fax. O *Earthday 90 Global Telematic Network & Impromptu*, como originalmente foi nomeado, foi organizado pelo grupo DAX situado na Universidade Carnegie Mellon de Pittsburgh. Mais tarde, o projeto *Reflux*, concebido e coordenado por Artur Matuck, que participou da XXI Bienal de São Paulo em 1991, realizou transmissões entre localidades diferentes usando fax, televisão de varredura lenta e computadores.

Eduardo Kac teve presença marcante no cenário brasileiro de arte e tecnologia usando a interatividade e os sistemas de telecomunicação junto à telerrobótica desde 1986. Seu projeto *Ornitorrinco*, que se iniciou em 1989, funda, segundo Kac, a telepresença como projeto artístico.

A formação de um novo público?

O papel de formação e instrução de um novo público, desde os anos 50, coube principalmente à Bienal de São Paulo que criou projetos pedagógicos de massa, para que o evento cumprisse os objetivos civilizatórios que estavam desde os primeiros momentos na base de sua constituição. Pelo menos, desde a segunda edição, em 1953, a atividade educativa foi considerada essencial para que o público pouco habituado à arte moderna pudesse ir incorporando a nova linguagem especialmente vinda com o cubismo e o abstracionismo. Desde então, a atividade pedagógica ajuda o cumprimento da missão de levar ao longínquo país latino-americano um pouco da arte e da cultura produzidas nos grandes centros cosmopolitas da Europa e dos Estados Unidos, como a arte holográfica, vídeo-arte, arte e comunicação, etc.

Nesse contexto, a Bienal de São Paulo não apenas possui projetos pedagógicos, como ela própria é um longo e bem-articulado projeto pedagógico com cinco décadas de existência.

Iniciativas mais recentes focadas na divulgação e formação de público das mídias digitais como em São Paulo o VideoBrasil e seu Festival de Arte Eletrônica de 2001, o FILE - Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, criado em 2000, o Itaúlab e as exposições e simpósios como Emoção Art.ficial promovidas pelo Itaúcultural, e o Prêmio Cultural Sergio Motta de Tecnologia criado em 2001, e no Rio de Janeiro, a revista eletrônica Canal Contemporâneo, FILE Rio e o Centro Cultural Telemar, hoje Centro Cultural Oi Futuro.

Comparando-se a versão do Emoção Art.ficial 1.0 com a 2.0 de 2004, o título *Divergências Tecnológicas* parece apontar para as apropriações divergentes da tecnologia digital. Na versão 1.0, em 2003, vimos a representação dos centros de pesquisa internacional. Dos centros e laboratórios que foram representados estavam o ZKM, MARS e ART+COM da Alemanha, Iamas do Japão, Ars Eletrônica do Future Lab de Linz, Áustria, V_2 da Holanda, Mecad da Espanha,

Experimenta Media Arts da Austrália, Daniel Langlois Fondation e Banff New Media Institute do Canadá, Wro Center for Media Art Foundation da Polônia, Sarai/CSDS/RAQS Media Collective da Índia, Laboratório Arte Alameda do México e o Itaúlab do Brasil. Certamente importante para a formação do público, aquela exposição trazia bastante da vanguarda em termos de pesquisa em arte e tecnologia de ponta. A única artista brasileira a compor junto aos estrangeiros o panorama de arte e tecnologia foi Regina Silveira que tinha seu trabalho "Descendo a escada" exposto representando o Itaúlab. Os demais artistas brasileiros como Gilberto Prado, Diana Domingues, Suzette Venturelli, Tânia Fraga, Silvia Laurentiz tiveram apenas no simpósio da versão 1.0. a chance de exporem seus trabalhos.

Já na versão 2.0 expuseram sob a curadoria de Gilberto Prado e de Arlindo Machado muitos dos artistas brasileiros atuantes em arte e tecnologia como Diana Domingues, Tânia Fraga, Rejane Cantone e Daniela Kutschat, Lucas Bambozzi, Wagner Garcia, Giselle Beiguemann, Simone Michelin, Maurício Dias e Walter Riedweg, Suzette Venturelli, Eduardo Kac, Maria Luiza Fragoso, Kátia Maciel, Cícero Inácio da Silva e Paulo Bruscky.

Atiçando ou amainando o fogo

O cenário atual se compõe de um lado do lustre dos brasileiros cultuados e globalizados e do outro do surgimento das massas excluídas da cidadania, que adquiriram o estatuto de consumidores em potencial ditando os gostos e os formatos a serem vingados como um mercado emergente consolidado. Por esse motivo são importantes os recentes esforços de inclusão digital para reduzir a desigualdade de acesso aos bens e instrumentos de conhecimento informatizados.

As poéticas das mídias digitais, como na arquitetura, dependem principalmente das condições materiais, mas sobretudo de um aparelhamento que inclua recursos humanos informatizados. Há a obrigatoriedade de uma infra-estrutura tecnologicamente cada vez mais sofisticada, assim como de profissionais especializados. No Brasil, podemos falar que a produção poética das mídias digitais, a exemplo da arquitetura que no passado foi um projeto construtivo vindo de fora, é outro transplante estrangeiro sofrendo uma aclimatização local, dada agora às massas emergentes.

A atualização da antropofagia do passado refletindo sobre a dificuldade de se criar um modelo cultural próprio se faz obrigatória na sociedade informacional globalizada. A reflexão mandatória pousa sobre as condições materiais de produção, as estruturas edificadas de distribuição e de circulação dos bens culturais como a arte.

A questão colocada pelo Emoção Art.Ficial 2.0 de 2004 não era apenas "Como politizar o debate?", mas que atitude ter em relação a esse público que já não está mais interessado em alta ou baixa cultura, novas ou velhas mídias, e se a linguagem é legitimada como artística ou não.

Bibliografia:

BELLUZZO, Ana Maria; AMARAL, Aracy, A.; RESTAGNY, Pierre e PIGNATARI, Decio. *Waldemar Cordeiro: Um aventura da Razão*. São Paulo: MAC – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARAUJO, Yara Rondon Guasque. *Telepresença: interação e interfaces*. São Paulo: Educ, 2005.

ARRUDA, M.A. do N. *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*. Tese de Livre-Docência. São Paulo, Departamento de Sociologia, FFLCH-USP, 2000.

BARROS, Leonora de e BANDEIRA, João. *Grupo Noigrandes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. "Depoimentos sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico". In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p.207-215.

CHIARELLI, Tadeu. "Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira". (Introdução) In: ESTRADA, Luiz Gonzaga-Duque. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. Porto, Paris: Livraria Chardron, de Lelo & Irmãos, Ltda, 1922.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Edição Melhoramentos e Edusp, 1976, p. 180.

LUGO, Jairo; SAMPSON, Tony; LOSSADA, Merlyn. Novas indústrias culturais da América Latina ainda jogam velhos jogos Da República de Bananas a Donkey Kong. In: BARRETO, Ricardo; PERISSINOTO, Paula. (Orgs). *FILE: festival Internacional de Linguagem Eletrônica*. São Paulo: FILE, 2006, p. 164- 179.

GUASQUE, Yara; GUADAGNINI, Silvia; FACHINELO, Sandra A. R.; *Queimando etapas. Do construtivismo na arquitetura e na poesia às mídias digitais: a procura de parâmetros para o entendimento das mídias emergentes e a formação de um público especializado no Brasil*. Texto integral escrito em 2007 não publicado.

MACHADO, L.G. "Introdução". In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1951, p.14.

MAMMI, Lorenzo. Nuno ramos na Bienal de Veneza. In: TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática.

MORAIS, Frederico. "Vocação construtiva (mas o caos permanece)". In: MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

OLIVEIRA, Rita A. *Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira*. Tese de Doutorado. São Paulo, Programa de Ciências Sociais, PUC-SP, 2001. Artigo PDF cessado online em dezembro de 2006 http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300004

PRADO, Gilbertto. Cronologias de experiências artísticas nas redes de telecomunicações. *Trilhas*. Campinas: Unicamp, julho a dezembro, 6 (1), 1997, p: 77-103.

PRADO, Gilberto. "A arte no século XXI". In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 243-246.

PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo, Edusp, 1995.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. *Exclusão Digital - a miséria na era da informação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

ZANINI, Walter. "Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil". In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 233-242.