

Eduardo Kac*

* Eduardo Kac nasceu no Rio de Janeiro em 1962. Em 1983, inventou a holopoesia e lançou o livro de artista *Esoracho*. Nos anos seguintes, realizou trabalhos na rede videotexto, precursora da internet, bem como vários outros trabalhos de telecomunicação com fax, videofone e televisão. Em 1986, iniciou suas pesquisas na arte da telepresença. Realizou exposições individuais de holopoesia em 1985, 1986 e 1988. Mudou-se para os Estados Unidos em 1989, onde continuou a desenvolver a arte da telepresença e se tornou pioneiro na arte transgênica. Membro do conselho editorial da revista *Leonardo*, publicada pelo MIT Press, é autor de vários livros, entre os quais *Luz & Letra: Ensaios de arte, literatura e comunicação* (Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2004). Kac é representado por Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Sua arte está documentada em oito idiomas em seu site <www.ekac.org>.

Revisão Técnica de Fernanda Torres.

Tradução Jason Campelo.

† Meu objetivo é propor a criação de arte que transforme sistemas de comunicação unidirecional em mídia dialógica. Logo, por "mídia dialógica" eu quero literalmente dizer mídia que permite a *experiência* da interação dialógica em tempo real. (É claro que é possível criar interação dialógica com sistemas ou meios assíncronos, como a *mail art* [arte por correio], mas minha ênfase aqui é na interação síncrona.) Como resultado, o significado que atribuo à palavra *dialógico* é diferente daquele dado por Bakhtin, para quem o romance é uma articulação complexa, e, portanto, parte de um diálogo mais amplo. Do mesmo modo, a maneira como emprego a palavra *monológico* difere da empregada na teoria de Bakhtin. Em sua filosofia da linguagem dialógica, o discurso é "monológico" quando tenta suprimir a multidão de vozes que caracteriza a cultura e quando assume uma postura autoritária com relação a outro discurso. Embora eu considere esse sentido da palavra perfeitamente aplicável ao contexto determinado por Bakhtin e seu círculo (ou seja, a sociedade de forma geral), em minha teoria de arte dialógica a palavra *monologismo* significa modos de criação e experiência que impedem o envolvimento intersubjetivo em tempo real e a reação direta não contemplativa. Então, por exemplo, na minha acepção da palavra, pinturas, desenhos, fotografias e esculturas, da forma em que são tradicionalmente produzidos, são monológicos. Assim o é porque os espectadores se mobilizam com relação a objetos que, por definição, não podem literalmente se mobilizar com relação ao espectador.

As palavras "dialógico" ou "dialogismo" aparecem frequentemente na crítica literária e na filosofia, mas seu potencial significativo nas artes plásticas permanece um campo inexplorado. Obras de arte criadas com meios telemáticos são eventos de comunicação que não visam a *representar* uma transformação na estrutura da comunicação, e sim criar a *experiência* dessa comunicação. Obras que são, elas mesmas, diálogos reais, i. e., formas ativas de comunicação entre duas (ou mais) entidades vivas geram um novo entendimento sobre as possibilidades da arte. Para nomear estes trabalhos, o presente ensaio propõe o uso literal do termo "dialogismo".

Arte, dialogismo, arte dialógica

As palavras "dialógico" ou "dialogismo" aparecem frequentemente na crítica literária e na filosofia, mas seu potencial significativo nas artes plásticas permanece um campo inexplorado. Quando aplicados às artes visuais, esses termos geralmente se tornam tropos similares aos seus correspondentes em teoria literária, ou seja, metáforas que auxiliam na análise de produtos culturais materialmente contidos em si mesmos, (e.g., livros, pinturas) e, por essa razão, incapazes de criar a experiência viva de diálogos. É claro que uma pessoa pode participar de um diálogo *sobre* um livro, mas o livro em si não é um meio dialógico.¹ A compreensão da arte como intercomunicação nos afasta do tema "o que a arte ou o artista comunicam?" para questionar a própria estrutura do processo de comunicação em si. Não é tanto o que está sendo comunicado numa situação particular que está em jogo, e sim a própria possibilidade de interlocução verbivocovisual que, afinal, caracteriza as trocas simbólicas. Obras de arte criadas com meios telemáticos são eventos de comunicação nos quais a informação flui em múltiplas direções. Esses eventos não visam a *representar* uma transformação na estrutura da comunicação, e sim criar a *experiência* dessa comunicação. Obras que são, elas mesmas, diálogos reais, isto é, formas ativas de comunicação entre duas entidades vivas, geram um novo entendimento sobre as possibilidades da arte. Esses trabalhos podem ser frequentemente encontrados entre artistas que trabalham meios de telecomunicação. Para nomeá-los, proponho o uso literal do termo "dialogismo". Apresentarei quatro idéias principais.

Em primeiro lugar, é importante identificar e articular a importância da prática à qual me refiro como "arte dialógica". Em segundo, há uma nítida diferença entre arte dialógica e arte interativa (se todos os trabalhos dialógicos são interativos, nem todos os trabalhos "interativos" são dialógicos). Em terceiro lugar, a estética dialógica é intersubjetiva e permanece em contraste absoluto com a arte monológica, amplamente baseada no conceito de expressão individual. Por último, uma vez que ela emprega meios que possibilitam diálogos reais, a arte eletrônica serve de forma singular para explorar e desenvolver uma estética dialógica radical (isto é, literal). Vistas coletivamente, essas noções irão definir e esclarecer o que pode ser propriamente chamado de "arte eletrônica dialógica".

Introdução

Uma das mais importantes contribuições da arte eletrônica na segunda metade do século 20 é a introdução do que eu chamo de "princípio dialógico nas artes plásticas". Isso significa que a arte dialógica eletrônica desenfatura a visualidade para, em seu lugar, dar prioridade à inter-relação e à conectividade. Esses dois termos não designam conceitos puramente teóricos, e sim referem-se a processos tangíveis que possibilitam a emergência de obras de arte dialógicas. Embora o dialogismo em arte não seja exclusivo de propostas baseadas em mídia, como claramente demonstram os trabalhos relacionais de Lygia Clark² e alguns dos projetos sociais de Suzanne Lacy,³ a criação de arte dialógica baseada em mídia é particularmente importante. Ela encontra um modelo nos imprevisíveis circuitos de idéias, gestos, palavras, vislumbres, sons e reações que os interlocutores executam em tempo real, de acordo com a reação de um às expressões do outro.

Naturalmente, a arte eletrônica dialógica é interativa, mas o dialogismo na arte eletrônica não deve ser confundido com interatividade. Muitos trabalhos de arte eletrônica interativa são monológicos, como, por exemplo, um CD-ROM ou um *Web site* independente. Alguns trabalhos de arte eletrônica interativa são dialógicos sem empregar meios de telecomunicação, como exemplificado em *Shared Dolor* (Tristeza Compartilhada), 2000, de Piero Gilardi, em que dois participantes reclinam-se um ao lado do outro, face a face, e juntos navegam num mundo virtual enquanto cada um toca as mãos do outro. Por mais que a interação dialógica local seja importante e mereça ser mais estudada e analisada, meu enfoque encontra-se na dialogicalidade baseada em telecomunicações, visto que ela supera fronteiras locais e possibilita experiências intersubjetivas por meio da rede numa escala global.

2 Para uma visão ampla da obra de Lygia Clark, cf. *Lygia Clark*, catálogo da exibição homônima organizada pela Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 1997. Para um relato da relevância do dialogismo de Clark para a arte eletrônica, cf. Osthoff, Smone. "Lygia Clark and Hélio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future", *Leonardo*, vol. 30, n. 4, 1997, pp. 279-289.

3 Um bom exemplo é seu "The Crystal Quilt" (1987), realizado em Minneapolis, nos Estados Unidos, no qual 430 mulheres acima de 60 anos sentaram-se em grupos de quatro — com transmissão ao vivo via televisão pública (KCET) — para discutir por uma hora aspectos de suas vidas pessoais. Cf.: Lacy, Suzanne (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, WA: Bay Pr., 1995).

A arte eletrônica dialógica expôs o colapso da bipolaridade emissor/receptor do esquemático modelo de comunicação de Jakobson e está inventando o multilogo da rede como uma forma de arte colaborativa. Ao posicionar-se contra as ideologias monológicas que estruturam o panorama da mídia, como exemplificado pela transmissão unidirecional da televisão, a arte eletrônica dialógica permanece aberta a níveis diferenciados de contingência e indeterminação. Trabalhos dialógicos baseados em mídia são importantes não só porque possibilitam a emergência de novas espécies de diálogo em arte, mas também porque nos lembram que é possível (e desejável) estimular o diálogo. Trabalhos que fazem uso aberto e emancipável dos meios de telecomunicação, associados ou não com a internet, são representativos da ousadia dialógica na arte eletrônica. São também significativos os trabalhos que não existem como entidades independentes e que de maneira direta dependem do que aqueles que interatuam trazem para a experiência. Minha intenção aqui é propor uma interpretação literal da dialogicalidade na arte. Desejo afirmar e sustentar a importância de trabalhos em que acontecem experiências dialógicas efetivas (isto é, diálogos de vários tipos). Espero que, ao reconhecer as diferenças entre modalidades monológicas e dialógicas de arte, possamos admitir a contribuição singular das últimas como promotoras de novos valores estéticos, tais como interação a distância em tempo real, intersubjetividade e negociação de sentido pela manipulação de elementos visuais. A noção de "sentido" ou "significado" (de palavras, de imagens, de gestos e ações) é então pensada como fundamentalmente instável e sempre sujeita a negociação. Para tal fim, examinarei alguns conceitos-chave da filosofia dialógica e darei exemplos que ilustram a emergência da arte eletrônica dialógica desde os anos 60.

Filosofia dialógica e arte colaborativa

Uma grande manifestação da revolução digital é a *web*, o mais popular dos protocolos da internet. Embora a internet seja feita de vários protocolos diferentes, muitos dos quais permitindo uma ligação intersubjetiva entre os participantes, a *web* em si não tem privilegiado a interação social sincrônica bidirecional. Do mesmo modo, a maior parte do que vemos na *web* sob a rubrica de arte é tão monológica quanto a pintura ou a televisão. É conveniente lembrar que o impulso inicial por trás da *web* foi o de produzir um instrumento de divulgação e não um meio dialógico. Os modelos monológicos que prevalecem *online* mostram, creio eu, que a arte eletrônica tem mais a aprender com a filosofia de Martin Buber e com a sociolinguística interacional do que com a ciência da computação.

A filosofia dialógica foi elaborada por Buber em consideração às relações interpessoais.⁴ O conceito de dialógica de Mikhail Bakhtin foi uma plataforma para o estudo do gênero literário do romance. Em ambos os casos, a conquista intelectual desses pensadores pode ser (e tem sido) expandida e estendida não apenas à filosofia e à literatura, como também a várias outras áreas de estudo. Bakhtin identificou claramente a natureza dinâmica e intersubjetiva da linguagem para além do que ele compreendeu ser o modelo rígido de Saussure. Para Bakhtin, a consciência humana é o intercâmbio semiótico entre um sujeito e outro, ou seja, a consciência está ao mesmo tempo dentro e fora do sujeito. O romance, por sua própria natureza impressa, mais propriamente congela a fala do que promove sua fluidez. O romance preserva no papel interações imaginadas; ele não promove, e nem poderia, a natureza verdadeiramente dialógica e imprevisível da linguagem tal como é experimentada na reciprocidade interlocutiva. Esta só pode ser efetuada via interações face a face ou com trabalhos de mídia bidirecional. Identificando a lacuna conceitual entre o romance (impresso) e outros gêneros (mídia), Bakhtin escreveu: "Parece-nos que se pode falar francamente de um *pensamento artístico polifônico do tipo especial*, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. Esse pensamento atinge facetas do homem e, acima de tudo, a *consciência pensante do homem* e o campo dialógico do ser, que não se prestam ao domínio artístico se enfocados de *posições monológicas*".⁵

Para Bakhtin, a língua não é um sistema abstrato, mas sim um meio material de produção. De uma maneira bem concreta, o corpo do signo é negociado, alterado e permutado mediante um processo de disputa e diálogo. O significado aparece ao longo do caminho. Bakhtin é bem explícito: "A consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser dessa consciência, em toda a sua profundidade e especificidade, são inacessíveis ao enfoque artístico monológico".⁶ Se tomada literalmente, como acredito que deva ser, o enfoque de Bakhtin revela a possibilidade de se articularem trabalhos de arte que não privilegiam a visualidade contemplativa e restabelecem o dialógico na experiência estética. Nesse cenário, imagens (e objetos) tornam-se apenas alguns entre muitos elementos na elaboração de situações dialógicas. Diálogos visuais, por exemplo, envolvem a troca e a manipulação de imagens em tempo real. Nesse caso, não mais falamos de espaço como forma, mas sim, ao contrário, concentramo-nos no tempo de formação e transformação da imagem – como na fala. Isso exige, é claro, a revisão das mais firmes convicções do que seja arte, desde sua base material e centralização ocular predominante, até sua recepção unilateral, sua negociação semiológica, sua lógica de distribuição e seu significado social.

4 Buber, Martin. *I and Thou* (New York: MacMillan, 1987). Primeira publicação em alemão em 1923 e em inglês em 1937. Em seu excelente artigo a respeito da filosofia dialógica de Buber, John Stewart esclarece aspectos ambíguos da obra de Buber e oferece uma visão geral das principais preocupações do filósofo. Cf. Stewart, John. "Martin Buber's Central Insight: Implications For His Philosophy of Dialogue", in Dascal, Marcelo and Quigley, Hubert (eds.), *Dialogue: An Interdisciplinary Approach* (Amsterdã: Harwood Academic, 1985), pp. 321-335. Cf. também: Wood, Robert E. *Martin Buber's Ontology: An Analysis of I and Thou* (Evanston: Northwestern Univ. Pr., 1969); Arnett, Ronald C. *Communication and Community: Implications of Martin Buber's Dialogue* (Southern Illinois Univ. Pr., 1986); Bergman, Samuel Hugo. *Dialogical Philosophy from Kierkegaard to Buber* (Nova York: State Univ. of New York Pr., 1991); Perlina, Nina. "Bakhtin and Buber: Problems of Dialogic Imagination", *Studies in Twentieth Century Literature* 9 (Outono 1984): 13-28.

5 Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984), p. 270. É válido notar que Bakhtin leu Buber quando estudante no ginásio. Cf.: Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World* (Londres e Nova York: Routledge, 1990), p. 2.

6 ———. *Problemas da Poética de Dostoiévsky*, Tradução de Paulo Bezerra, 3a. Ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 273. (NT)

6 *Id.*, *ibid.*, p. 271. Página 274, na publicação em língua portuguesa. (NT)

7 Em seu livro *Bakhtin and the Visual Arts*, Deborah Haynes fornece uma discussão clara e importante a respeito da estética de Bakhtin, representada por conceitos como extraposição (*outsideness*), responsabilidade (*answerability*) e inconclusibilidade (*unfinalizability*). Haynes aplica esses conceitos às obras de artistas como Carl Andre e Sherrie Levine. A questão que quero ressaltar é que, enquanto as idéias de Bakhtin podem ser empregadas como metáforas em múltiplos contextos, elas são unicamente apropriadas como descrições não metalinguísticas na análise das obras que realmente incorporam esses conceitos em sua forma material e em seu processo de realização. Meu argumento é que tais obras devem ser encontradas não nos gêneros da pintura e da escultura, os quais, da maneira convencional que têm sido executados, são irreversivelmente monológicos, e sim no campo da arte eletrônica, particularmente nas obras de telecomunicação interativa. Como nota Haynes, Bakhtin não enfoca o objeto estético ou o problema do belo, mas sim a "fenomenologia das relações eu-outro, relações que são incorporadas – em corpos reais – no tempo e no espaço". Ao ler Bakhtin no contexto da cultura digital, pode-se ver que a estética dialógica é literalmente manifestada em obras de telecomunicação interativa que exploram a fenomenologia das relações eu-outro em espaços distantes e tempo real. Cf.: Haynes, Deborah J., *Bakhtin and the Visual Arts* (Cambridge: Nova York: Cambridge Univ Pr, 1995), p. 5.

8 Exemplos usuais de tais interações no Ciberespaço são os MOCs, MUDs, salas de *chat* e comunidades virtuais baseadas em avatares. * Espécie de colagem coletiva, o chamado *cadavre exquis* é uma técnica empregada por escritores e artistas surrealistas a fim de explorar o acaso e o inconsciente de um determinado grupo. Um dos integrantes desse grupo escreve uma palavra, desenha ou cola uma imagem numa folha de papel, passando-a, em seguida, para o próximo, que, por sua vez, faz o mesmo, até que todos tenham dado sua contribuição. A obra resultante consiste, desse modo, numa justaposição de imagens e/ou palavras produzida coletivamente. (NT)

9 Breton, André. "The Exquisite Corpse", *Surrealism*, Patrick Waldberg, editora (Nova York: McGraw-Hill, 1966), p. 95. Publicado originalmente em 1948.

Ao aplicar as idéias de Bakhtin às artes visuais, os comentadores, apesar do entusiasmo por seu trabalho, têm sido incapazes de mostrar que o dialogismo sempre teve potencial para ser mais do que um tropo literário.⁷ Por estar profundamente radicado na realidade social da consciência, do pensamento e da comunicação, o princípio dialógico deve ser explorado esteticamente. Alusões ao dialogismo referente às formas tradicionais perdem a oportunidade de contribuir com um ponto de vista teórico para a incorporação efetiva de princípios dialógicos na arte. O princípio dialógico muda nossa concepção de arte; ele oferece um novo modo de pensar que requer o uso de meios bidirecionais ou multidirecionais e a criação de situações capazes de promover realmente experiências intersubjetivas que colocam dois ou mais indivíduos em efetivas trocas dialógicas. Ao criar redes paralelas ou topologias alternativas dentro de redes existentes, artistas são capazes de promover a realização de experiências as quais denomino "interações multilógicas". Interações multilógicas são complexos contextos em tempo real em que o processo de diálogo é estendido a três ou mais pessoas numa ininterrupta troca aberta. O que alguém diz ou faz afeta e é afetado diretamente pelo que os outros dizem ou fazem.⁸

A imaginação dialógica tem o potencial de impulsionar a arte até mesmo para além das avançadas noções de colaboração e participação. No sentido moderno do termo, a colaboração nas artes visuais tem sido desenvolvida desde as primeiras décadas do século XX. As possibilidades singulares de estratégias tais como o *cadáver exquisito* [*cadavre exquis*]* encantou escritores e artistas como Tristan Tzara, André Breton, Yves Tanguy e Man Ray. Breton escreveu que a produção coletiva de uma frase ou desenho "carregava a marca de algo que não poderia ser criado por uma mente isolada" e que isso "provocava um vigoroso jogo de discordâncias freqüentemente extremas, mas também sustentava a idéia de comunicação entre os participantes".⁹ Há paralelos significativos entre a autoria compartilhada do *cadáver exquisito* e os procedimentos colaborativos típicos da arte de telecomunicações. Uma diferença significativa é a de que na co-presença dos participantes a comunicação é parcialmente influenciada pelo comportamento local dos mesmos. Os artistas que trabalham através de redes telemáticas podem operar entre o sincronismo e o assincronismo. Eles também podem limitar a troca a canais específicos (explorando assim um modo precisamente orquestrado de comunicação), incorporar ruídos da rede na experiência; trabalhar simultaneamente o material visual, sonoro ou verbal; converter um no outro (uma vez que na rede eles se constituem em dados digitais), ou explorar a resposta não dedutiva possibilitada pela distância geográfica (isto é, resposta na ausência da fonte de som ou imagem). Em qualquer um

dos casos, a despeito das diferenças claras, o *cadáver esquisito* permanece como uma referência histórica valiosa.

Imaginação dialógica

Outro importante sinal precoce de reação contra as ideologias monológicas em arte foi o apelo de Brecht, em 1926, para que o rádio deixasse de ser unidirecional e possibilitasse o diálogo e a resposta ativa do ouvinte pelo próprio meio. Brecht afirmou que o rádio deveria ser bidirecional e que deveria parar de formar consumidores passivos, permitindo que eles se tornassem produtores. Em outras palavras, ele propôs transformar o rádio de meio de distribuição em meio de comunicação. Brecht argumentou que o rádio deveria saber "tanto como receber quanto como transmitir, tanto como deixar o ouvinte falar quanto como ouvir, como incluí-lo numa relação em vez de isolá-lo".¹⁰ Brecht está entre os primeiros artistas a compreender a importância de desmontar o monologismo da mídia e a propor alternativas dialógicas. Sua obra radiofônica de 1929, "Lindbergh's Flight" [O Voo de Lindbergh], ainda disponível numa gravação original de 1930,¹¹ foi revolucionária na época. Proposta como uma obra interativa, embora não tenha de fato sido realizada enquanto tal, deixou a idéia de uma emissão radiofônica a ser complementada com leituras realizadas por membros do público local.

Ao longo do século XX novos interesses pela dialogicalidade emergiram lentamente. Nos anos 30 e 40, enquanto a arte cinética, ainda em seu começo, já havia impelido a escultura para além da forma fixa, os poucos trabalhos de arte cinética produzidos àquela época ainda exigiam um espectador contemplativo. Isso começou a mudar com os primeiros trabalhos que solicitavam envolvimento físico direto da parte do espectador. Essa estratégia não contemplativa, que dependia da interação do espectador, foi um passo decisivo na direção da futura dialogicalidade.

Moholy-Nagy criou trabalhos cinéticos interativos em 1936, quando vivia em Londres. Seu *Gyros* era uma escultura cinética composta por bastões de vidro giratórios cheios de mercúrio. Elegantemente suspensas sobre uma superfície metálica refletora, as duas estruturas cheias de mercúrio deviam ser giradas manualmente a fim de revelar as potencialidades de sua *performance*. O efeito era acentuado pela duplicação da estrutura como uma imagem refletida. Seu *Light Painting* [Pintura de Luz] era constituído por duas lâminas espirais de celulóide pintadas e gravadas, presas a um fundo pintado. O espectador era solicitado a manipular as lâminas. Sybil Moholy-Nagy lembrou em 1950 que, ao criar esse trabalho, "a ação recreativa tornou-se sua meta, o estabelecimento de uma relação imediata entre espectador e objeto".¹² O próprio Moholy

10 Brecht, Bertold, "The radio as an apparatus of communication", in *Video Culture: A Critical Investigation*, Salt Lake City ed.: John G. Hanhardt, Peregrine Smith Books, 1986, pp. 53-55.

11 Brecht, Bertold e Weill, Kurt, *Der Lindberghflug*: Primeira gravação digital e gravação histórica de 1930, CD, (Königsdorf, Alemanha: Capriccio, 1990). Produzido em 18/03/30 pela Rádio de Berlim, "O voo de Lindbergh" foi gravado (provavelmente em fita de aço) para apresentação posterior na Rádio Paris e na BBC. A transmissão alemã original de 38 minutos e 20 segundos de duração é a versão remanescente.

12 Moholy-Nagy, Sybil, *Experiment in Totality* (Cambridge: MIT Press, 1950), p. 202.

descreveu o efeito: "O leve arquear das lâminas de celulóide com dobradiça produz uma combinação de reflexos e sombras no fundo e nas superfícies pigmentadas das asas, obtendo uma combinação efetiva".¹³ Sybil Moholy-Nagy destacou que a experiência "dependia da ação do espectador" e que uma pessoa "poderia criar uma variedade de combinações de luz e cores a partir de sua própria escolha".¹⁴ Os parâmetros estéticos nesses dois trabalhos substituíram deliberadamente forma e contemplação estáticas pela ação, relacionamento imediato, operações combinatórias, participação e escolha.

Levando essas premissas mais adiante, o movimento Madi com base em Buenos Aires produziu, nos anos 40 e 50, obras com estruturas móveis indeterminadas que deveriam ser manipuladas pelo espectador e que, por isso, não tinham forma limitada. Essas obras refletiam preocupações formais, mas abriam novas e inesperadas possibilidades interativas. A configuração material dessas obras exigia participação ativa, deixando, ao final a experiência em aberto. Exemplos notáveis dessas formas iniciais de arte interativa são *Róyi* (1944), uma escultura articulada de madeira feita por Gyula Kosice,¹⁵ e as pinturas de parede articuladas de Diyi Laań,¹⁶ Arden Quin¹⁷ e Sandú Darié.¹⁸ Esses artistas propunham que a arte deveria se estender além da forma fixa de modo a envolver o espectador num processo transformador.

Identifico conexões conceituais entre as idéias embutidas nessas obras pioneiras e em grande parte da arte participativa dos anos 60, quando as qualidades ornamentais do *objet d'art* isolado deram lugar a proposições que privilegiavam conceitos provocantes e idéias culturalmente significativas. Isso freqüentemente significava que as ações eram mais importantes do que os produtos, que os meios tecnológicos eram mais apropriados ao *Zeitgeist* do que os materiais preciosos, e que experiências vividas eram mais significativas do que a contemplação da forma pictórica. Essa mudança radical levou à impossibilidade de previsão que resulta do envolvimento direto do participante, ecoando conceitos bakhtinianos tais como extraposição (*outsideness*), respondibilidade (*answerability*) e inconclusibilidade (*unfinalizability*). Sugiro que as raízes das experiências artísticas dialógicas contemporâneas podem ser remontadas a esse segmento de experimentação, brevemente resumido aqui – de colaborações da vanguarda moderna e projetos interativos até os eventos participativos e desmaterializados dos anos 60 e 70. Isso torna evidente, creio, que o dialogismo é um desenvolvimento intrínseco e contínuo na arte, que resulta da insatisfação crescente com conceitos de arte centrados no indivíduo e nos mitos heróicos românticos atualizados, como aqueles elaborados por Clement Greenberg e outros.¹⁹

13 Moholy-Nagy, Laszlo. *Vision in Motion* (Chicago: Paul Theobald, 1947), p. 167.

14 Moholy-Nagy, Sybil. *Op. cit.*, p. 203.

15 Kosice, Gyula. *Arte Madi* (Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982), pp. 26-27. Numa conversa telefônica entre Chicago e Buenos Aires (3 de janeiro de 2002), Kosice declarou que *Róyi* (pronuncia-se ró-dji) foi "a primeira obra de arte cinética e participativa no contexto da arte Latino-americana".

16 Ades, Dawn. *Art in Latin America* (New Haven; Londres: Yale University Press, 1989), p. 246. *Arte na América Latina*. (São Paulo, Cosac & Naily, 1997). (N.T.)

17 Arden Quin (catálogo da retrospectiva do artista), Fundación Telefónica, Madrid, 1997, p. 38.

18 Borrás, Maria Lluís (ed.). *Arte Madi* (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, 1997), pp. 88-89.

19 Suzi Gablik oferece uma crítica aguda ao individualismo, heroísmo e à arte direcionada pelo mercado e defende uma estética dialógica que privilegia o relacional e a interatividade. Cf.: Gablik, Suzi. "Connective Aesthetics: Art After Individualism", in Lacy, Suzanne (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, WA: Bay Pr, 1995), pp. 74-87; "The Dialogic Perspective: Dismantling Cartesianism", in Gablik, Suzi. *The Reenchantment of Art* (Londres; Nova York: Thames and Hudson, 1991), pp. 146-166.

No contexto da experimentação dialógica nas artes é crucial a compreensão de que obras de arte radicais não podem ser limitadas pela visualidade; ao contrário, elas são experiências vividas baseadas na reciprocidade contextual (o contexto da experiência é recíproco, ou seja, ele permite que alguém tome a iniciativa de interferir e alterar a experiência). A rubrica ultrapassada de "artes visuais" é incapaz de expressar a gama e a complexidade das experiências desenvolvidas dentro de uma estrutura verdadeiramente dialógica. Já não basta a noção do artista como o indivíduo que trabalha isolado, que oferece ao público uma visão circunscrita de idéia ou emoção incorporada numa rígida composição material, e que o faz dentro de um sistema de recepção baseado em adiamento temporal possibilitado pela permanência física do objeto. Esse modelo, que atesta a primazia da individualidade, simplesmente não tem o poder de sugerir alternativas aos modos convencionais e unidirecionais de pensamento e percepção. Ele é baseado na crença de que um indivíduo tem a necessidade (e habilidades particulares) para exteriorizar emoções e visões internas. Pressupõe que o "indivíduo" seja uma entidade psicológica distinta e não um sujeito dialógico em perpétua negociação com os outros. Esse modelo já está há muito afastado da realidade de um mundo conectado em rede numa economia global. Ou, como Suzi Gablik colocou de forma clara, "A estética modernista, interessada nela mesma como a principal fonte de valor, não inspirou uma participação criativa; ao contrário, encorajou o distanciamento e a depreciação do Outro. Sua orientação não relacional, não interativa e não participativa não acomodou facilmente os valores mais femininos de cuidado e compaixão, de enxergar e responder às necessidades. A noção de poder implícita na afirmação da individualidade de uma pessoa e no fazer sua própria vontade ao ser invulnerável leva, finalmente, ao enfraquecimento da empatia".²⁰

A imaginação dialógica na arte eletrônica nos permite pensar a noção de alteridade num sentido mais amplo, para além das políticas de representação e das condições específicas de certos grupos sociais. É desnecessário dizer que a luta por aceitação e reconhecimento de grupos minoritários dentro de um dado sistema político é mais do que uma necessidade; frequentemente é uma questão de sobrevivência física, intelectual e emocional. Contudo, em vez de constituir grupos específicos como o Outro, periférico a um grupo dominante dado, a filosofia do diálogo de Buber coloca em primeiro plano a noção simples e radical de que Eu e Tu se relacionam como sujeitos por meio de reciprocidade e mutualidade. Da mesma maneira, a teoria literária dialógica de Bakhtin articula a idéia de que o significado só emerge em relações dialógicas com o outro. Apesar dos contextos e impulsos originais que incitaram Buber e Bakhtin a desenvolver

20 Gablik, "Connective Aesthetics," p. 80.

seus trabalhos, ou seja, a teologia manifesta de Buber e a ênfase literária de Bakhtin, apesar de sua forte religiosidade (desenvolvida sob um regime totalitário que reprimia a religião),²¹ não podemos perder de vista suas posições políticas. Buber deixa claro que relações do tipo Eu-Isso objetivam sujeitos em relações desproporcionais que implicam controle e supressão de liberdade. Para Bakhtin, o discurso monológico é aquele que tenta negar a natureza dialógica de nossa própria existência – sempre o caso do discurso político. Para ambos essas idéias não eram somente exercícios teóricos. A ascensão do nazismo forçou Buber a deixar a Alemanha em 1933. Um ano mais tarde, Martin Heidegger atendeu uma ligação dos nazistas e aceitou sua ordem de eliminar o corpo docente judeu e as disciplinas ligadas ao judaísmo de sua universidade. Bakhtin foi preso na União Soviética de Stalin em 1929 (por expressar sua conexão espiritual com a Igreja Ortodoxa) e exilado pela debilidade de sua saúde. Isso provavelmente o salvou do destino que sobreveio a seu colega Pavel Nikolaevich Medvedev (preso e assassinado em 1938 num dos programas de extermínio de Stalin).

A dimensão política do dialogismo está intrinsecamente conectada a seu potencial estético. Buber afirma que o espírito não está nos indivíduos, mas entre eles. Para Bakhtin, o evento estético implica a interação dialógica de duas consciências distintas. Tomada literalmente, como desejo fazer aqui, uma vez que a premissa de uma estética dialógica é expressa, torna-se claro que as artes visuais tradicionais são monológicas, pois oferecem formas limitadas em sistemas unidirecionais de significação. Frequentemente um observador maravilha-se com a idéia ou a habilidade do artista, mais do que entra em contato com sua própria criatividade. A obra dialógica busca suscitar no observador a ativação de um processo cognitivo, perceptual e motor ativo e não distanciado, levando-o, por meio de processos relacionais, à manifestação de seu próprio potencial criativo.²² Vilém Flusser, que como Buber deixou a Europa fugindo dos nazistas, compreendeu claramente a relevância da dialógica não apenas como parâmetro estético, mas também como filosofia ética e social. Ele afirmou que “o que chamamos ‘Eu’ é uma teia de relações”,²³ e, numa brilhante síntese, deu os seguintes exemplos para sustentar sua posição: a psicologia analítica é capaz de mostrar que o que nós chamamos de uma psique individual nada mais é do que a ponta de um *iceberg*, do que pode ser chamado de uma psique coletiva. Estudos ecológicos são capazes de mostrar que organismos individuais devem ser entendidos como funções de um contexto relacional mais bem chamado de ecossistema. Estudos político-lógicos podem mostrar que o “homem individual” e a “sociedade” são termos abstratos (não há homem fora da sociedade assim como não há sociedade sem homens), e que o fato concreto é aquele das relações intersubjetivas. Essa visão relacional (topológica) de

21 Em “Author and Hero in Aesthetic Activity,” Bakhtin declara que seu conceito de “alteridade” está diretamente ligado à visão de mundo cristã, a qual enfatiza que “predicamos isentar o outro de quaisquer fardos e tomá-los para nós”. Cf.: Bakhtin, Mikhail M. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Eds. Michael Holquist e Vadim Liapunov. Trad. por Vadim Liapunov (Austin: Univ. do Texas Pr., 1990), p. 38. Ao discutir textos autobiográficos, Bakhtin diz que um relato de uma pessoa não é possível sem a existência do outro. Para Bakhtin, qualquer texto de um autor sobre si mesmo implica um leitor de maior autoridade: “Fora dos limites da confiança na alteridade absoluta, a consciência de si e a auto-expressão são impossíveis... Porque a confiança em Deus é um momento constitutivo imanente da consciência de si e da auto-expressão puras”. Cf. *op. cit.*, p. 144.

22 O problema é que num mundo dominado por proposições monológicas, frequentemente obras de arte dialógicas não são percebidas como arte e, como resultado, são em geral ignoradas. O presente ensaio se engaja diretamente em um processo de transformar essa situação, ou seja, de trazer a arte dialógica para o mesmo plano de atenção e valorização que a arte monológica. Claro que eu não acredito que a arte monológica deva ser suprimida. O problema está, simplesmente, em subestimar a importância e a significação dos projetos dialógicos.

23 Flusser, Vilém. “On memory (electronic or otherwise)”, in Partouch, Mark (ed.), *Art Cognition – Pratiques Artistiques et Sciences Cognitives* (Aix-en-Provence: Cyprien Ecole D’Art, 1994), p. 32.

nossa posição coincide com a visão relacional que as ciências físicas e biológicas nos propõem em relação ao mundo físico. Os objetos físicos são agora vistos como telas dentro de campos relacionais, e os organismos vivos, como protuberâncias provisórias fora do fluxo da informação genética. A fenomenologia de Husserl é, possivelmente, a articulação mais adequada a essa visão relacional, tornando-se cada vez mais adequada à medida que nosso conhecimento avança. Ela declara (resumidamente) que o concreto no mundo em que vivemos são as relações e que o que chamamos de “sujeitos” e “objetos” são extrapolações abstratas desde essas relações concretas.²⁴

A partir dos *insights* de Buber e Bakhtin, Gablik e Flusser, e muitos outros autores,²⁵ delineia-se um esboço rudimentar de uma estética dialógica, esboço esse que não diz respeito à cognição sensória ou à beleza, e sim à intersubjetividade. Uma arte verdadeiramente dialógica desenvolve seus próprios parâmetros. Como no sistema de transmissão televisiva, em que o fato de um determinado espectador estar realmente assistindo a um programa é tecnicamente irrelevante, no sistema de arte monológico é irrelevante se alguém está diante de um dado objeto. A presença efetiva de indivíduos com particular posição de sujeito, distantes ou não no tempo e no espaço, é naturalmente de grande relevância para a vida cotidiana e, do mesmo modo, também o é na arte dialógica. Num contexto dialógico, a presença de um indivíduo tem relação direta com os tipos de experiências que podem ser produzidas. Muitos trabalhos que tentam romper com o modelo monológico encontram na promessa da interatividade baseada em computadores um horizonte libertador latente. Porém, a interação eletrônica possui o perigo de promover, ao contrário, experiências interpassivas que cataloguem todas as possibilidades dentro de um sistema de escolhas preestabelecido e restritivo. Nesse caso, aquele que interage deve escolher uma opção após a outra, sendo finalmente guiado em um caminho monológico multiopcional. Desejo deixar claro que meu objetivo não é condenar a arte monológica – sem dúvida sempre capaz de criar obras de marcada relevância cultural – e sim promover a arte dialógica. Assim, a arte interativa só realizará seu potencial mais amplo, acredito, quando absorver o estímulo dialógico fornecido pelo engajamento efetivo de dois ou mais indivíduos em situações dialógicas diretas, ou em interações multilógicas.

Arte eletrônica dialógica

O modelo dialógico na arte eletrônica não será expresso por meio de arranjos (interfaces) em que o ser humano interaja exclusivamente com o computador (a menos que, talvez, consideremos a possibilidade

24 *Ib.*, *ibid.*, p. 33.

25 Tannen, Deborah. *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse* – *Studies in Interactional Sociolinguistics* 6 (Cambridge Univ. Pr., 1990); Bauer, Dale M e McKinstry, Susan Jaret (Editores). *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* (Nova York: State Univ of New York Pr., 1991); Eisenstadt, S. N. (ed.). *On Intersubjectivity and Cultural Creativity* (University of Chicago Press, 1992); Ascott, Roy. *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, editado por Edward Shanken (Berkeley: University of California Press, 2003).

futura de uma "consciência da máquina"). A determinação *a priori* do comportamento do computador ou do dispositivo não pode gerar a responsabilidade (no sentido duplo de resposta de um agente consciente, e de posição subjetiva com relação aos atos que pratica voluntariamente) e a interação sinérgica verdadeira. A criação de complexos robôs capazes de aprender e mudar seu comportamento em função do aprendizado é um primeiro passo na direção da saída desse impasse, pois a incorporação do dispositivo em forma ambulante autônoma marca a fase inicial de geração de um *umwelt* próprio ao ser eletrônico, ou seja, um universo fenomenológico que não é simples réplica do humano, mas seu próprio. Temos muito a aprender com uma criança no estágio pré-verbal que pega um livro com a mão esquerda, olha para você, e com a mão direita estica seus dedos, para gentilmente colocar o livro em sua palma, antecipando que você o irá ler para ela. Podemos expandir nossa compreensão acerca das possibilidades inexploradas da arte eletrônica observando os sinais dados por uma planta a uma abelha polinizadora, e dessa abelha a outras, por sua batida acelerada de asas. A interação vital que existe entre um humano e seu cachorro é também um ensinamento precioso para quem se sensibiliza a perceber sua beleza, complexidade, carga emocional, imprevisibilidade e as ricas nuances de comportamento situadas além das linguagens verbais.

Mais do que reiterar o que já sabemos sobre ponto e linha sobre plano, a arte eletrônica pode ser uma arte da promoção de contato entre elementos aparentemente díspares, expandindo nosso conhecimento ao revelar que o que pode parecer distante de fato desempenha um papel direto em nossa experiência local. Nam June Paik chamou atenção para o *insight* de Jules Henri Poincaré, segundo o qual em seu tempo não testemunhamos coisas novas, mas sim novas relações entre o que já estava lá.²⁶ Ao fazer isso, Paik fez eco à afirmação de Moholy: "Criações só são valiosas quando produzem relações novas e previamente desconhecidas".²⁷ É importante para a arte fomentar a percepção de que deve colocar em contato dialógico entidades aparentemente desconectadas. A arte eletrônica deve tomar-se menos "limpa" e permitir a conjugação de idéias antitéticas, lugares públicos e privados, forças artificiais e naturais, matéria orgânica e inorgânica, intelecto e emoção. Isso pode significar que a arte eletrônica não pode ser exclusivamente digital. A tecnologia não existe num vácuo, e o mundo, com suas superfícies suaves e ásperas, é analógico. A metáfora pós-biológica, por exemplo, reflete uma mistura de tecido orgânico analógico e componentes e técnicas digitais inorgânicos, talvez até o ponto de apagamento das distinções. É exatamente como um agente

26 Paik, Nam June. "Satellite Art", in *The Luminous Image*, D. Mignot, ed., Amsterdã: Stedelijk Museum, 1984, p. 87.

27 Moholy-Nagy, Laszlo. *Painting, Photography, Film* (Massachusetts: MIT Press, 1987), p. 30. Publicado originalmente em 1925.

negociador entre os dois, na interface entre digital e analógico, que a nova arte eletrônica se situa.

A arte eletrônica é particularmente apropriada para produzir essa mudança (isto é, a consciência dialógica) por causa da própria potencialidade comunicativa da mídia eletrônica, digital e analógica. Embora esporádicas, importantes experiências nos anos 60 criaram o precedente. Foi no final dos anos 60 e no começo dos 70, no entanto, que o princípio dialógico começou a ser investigado mais direta e sistematicamente. Uma das primeiras obras de arte a empregar múltiplos canais de comunicação e a explorar a troca entre participantes distantes entre si foi *Trans V. S. I.* (1969), de Iain Baxter. Esse evento era uma conexão Halifax – Vancouver realizada via telex, telefone e fax. Aconteceu de 15 de setembro a 5 de outubro de 1969, entre Iain Baxter, situado em Vancouver (e membro, juntamente com Ingrid Baxter, do grupo de arte conceitual N. E. Thing Company – Empresa Qualquer Coisa, paródia ao mundo dos negócios) e o Nova Scotia College of Art and Design, em Halifax, onde um grupo de estudantes de arte era coordenado pelo artista Gerald Ferguson. Começando em 1968, em vez de usar a palavra “arte” para denominar sua atividade, Baxter utilizou o termo “V. S. I.” um acrônimo que ele criou para *Visual Sensitivity Information* [Informação de Sensitividade Visual]. *Trans V. S. I.* era, conseqüentemente, a transmissão de arte através de canais de comunicação a distância. Esse evento de três semanas desdobrou-se à medida que Baxter transmitia instruções aos estudantes de arte, que, por sua vez, executavam-nas e transmitiam os resultados de volta. Baxter enviou instruções para Halifax, tais como “passe a viver no horário de Vancouver” (ou seja, no fuso horário de uma cidade distante), e recebeu em troca um diário com o registro da experiência. Ele também instruiu seus colaboradores distantes a “fazer moldes da palavra MELT [derreter], congelar água dentro deles, soltar as letras congeladas, colocá-las no oceano e deixá-las derreter”. Os jovens artistas seguiram as instruções, tiraram fotografias e mandaram-nas de volta. Baxter pediu aos estudantes de arte que “encontrassem uma árvore, pintassem o tronco de verde e os galhos de marrom”. Talvez tenha sido ainda mais significativo o envolvimento de Baxter com o grupo de Halifax numa discussão sobre toda a experiência, discussão essa realizada por telefone e pela telecopiadora (fax) – indiscutivelmente o momento mais dramático nessa obra dialógica experimental, uma vez que a discussão não era baseada na execução de tarefas conceituais, mas sim num engajamento intersubjetivo.²⁸

Outra obra interativa a distância foi *Children and Communication* [Crianças e Comunicação], de Robert Whitman, artista multimídia conhecido por seu trabalho com *performances* e instalações com projeções.

28 Conversa telefônica entre Chicago e Windsor, Ontario, 5 de fevereiro de 2002. *Trans V. S. I.* foi documentada em um livro publicado em 1970 por Nova Scotia College of Art and Design. Para mais informações a respeito da N. E. Thing Company, cf.: Wood, William. “Capital and Subsidiary: The N. E. Thing Company and Conceptual Art”. *Parachute* 67, julho – agosto – setembro 1992, pp. 12-16.

Children and Communication foi realizada em 1971 no contexto de "Projects Outside Art" [Projetos fora da arte], um programa de E. A. T., (Experiments in Art and Technology — Experimentos em Arte e Tecnologia), associação liderada por Billy Kluver e Robert Rauschenberg para estimular a colaboração entre artistas, cientistas e engenheiros. "Projects Outside Art" foi uma série criada para mostrar como o E. A. T. poderia contribuir para a sociedade (e não apenas para as artes plásticas). *Children and Communication* [Crianças e Comunicação] uniu alunos de duas escolas primárias em Nova York via telefone, fax, telex e outros aparelhos.²⁹ Douglas Davis, artista de Nova York, ao trabalhar com transmissões ao vivo e televisão a cabo, criou obras como seu *Talk-Out!* [Fale à Vontade!] (1972), de três horas e meia de duração. Era uma transmissão bidirecional ao vivo em que os participantes tinham uma conversa com Davis pelo telefone e no ar a respeito do que estavam assistindo. À medida que o programa se desenvolvia e as ligações começavam a chegar, o artista interagia com os espectadores em tempo real. O diálogo podia ser visto por todos os que assistiam à transmissão. Um momento surpreendente se deu quando um espectador enfurecido gritou "você não sabe o que está fazendo!", acrescentando a esse comentário a sugestão de que um experimento em aberto como aquele corromperia mentes jovens. Davis e seu co-apresentador fizeram um esforço improvisado a fim de se engajar num diálogo com esse espectador, não identificado, que tinha se afligido com a obra, criando, dessa maneira, um dos momentos mais fascinantes desse projeto dialógico. Em ocasiões como essa, quando uma conversação toma rumos sem precedentes e os participantes ficam emocionalmente entregues à troca, é que o princípio dialógico na arte manifesta-se clara e plenamente.³⁰

Também em 1972, Aaron Marcus criou *An X on America* [Um X sobre a America]: uma letra X de 3.000 milhas [4.828km] de extensão produzida tanto como uma forma ambiental quanto um diagrama de fluxo de sinais através da rede telefônica. Essa peça envolvia passantes em conversações improvisadas.³¹ Enquanto permanecia numa cabina telefônica localizada na esquina da 42nd Street com a Quinta Avenida em Nova York, Marcus providenciou que outras cabinas telefônicas tocassem suas campainhas em Omaha, São Francisco, Los Angeles e Washington, DC. "As pessoas que passavam atendiam as ligações e viam-se conectadas numa conferência telefônica com outras pessoas desconhecidas. Discutimos sobre arte, política e meteorologia. Se eu quisesse desenhar um forma naquela escala, onde acharia tinta e papel suficiente? A resposta encontra-se na telecomunicação global."³² O X também pode ser interpretado como uma declaração política, uma vez que as eleições nacionais estavam acontecendo na época, e Richard

29 E-mail particular de Sue Wrblan, de Experimentos em Arte e Tecnologia, Berkeley Heights, Nova Jersey, 23 de março de 1998.

30 Davis, Douglas. *Art and The Future* (Nova York: Praeger, 1975), p. 91. A documentação em vídeo está arquivada na Flaxman Library, The School of the Art Institute of Chicago.

31 Soft Where, Inc., Vol. 1, *West Coast Poetry Review*, Reno, Nevada, 1975, pp. 15-18.

32 Correspondência pessoal, 20 de maio de 2003.

Nixon estava prestes a ser reeleito presidente. Neste caso, o X adquire a característica de traçar uma marca de negação.

Outro artista que empregou o telefone em várias situações bidirecionais foi o francês Fred Forest. Sua contribuição para a XII Bienal de São Paulo (1973), intitulada *Animation Presse* [Intervenção na Imprensa], foi realizada no auge da ditadura militar brasileira. Tratava-se de um espaço ocupado por telefones de modo a permitir que os cidadãos ligassem, "falassem livremente" e fossem ouvidos, numa época em que o espaço público e a liberdade de expressão tinham sido cerceados no país.³³ Forest também possibilitou ao público enviar mensagens que eram então afixadas nas paredes da área de sua exposição. Depois de uma demonstração com pôsteres em branco na rua, outra das intervenções de Forest que de fato chamaram a atenção da imprensa, o artista foi preso e interrogado pela polícia política (DOPS). Ele foi liberado depois que a embaixada francesa e os organizadores da Bienal intervieram.

Em contraste com o viés ativista de Forest, o artista Fluxus Ken Friedman desenvolveu muitas peças telefônicas interpessoais, principalmente em 1967. Em 1975, ele criou *In One Year and Out the Other* [Em um Ano e Fora do Outro, calembur que faz referência à expressão "Entra por um ouvido e sai por outro" em inglês], um evento telefônico dialógico pensado para evocar a idéia de que, magicamente, os interlocutores habitariam diferentes zonas do tempo cronológico. Segue a "partitura" [score] integral desse evento:

In One Year and Out the Other [Em um Ano e Fora do Outro]

Na véspera do ano novo, faça uma ligação telefônica de um fuso horário para outro, de modo que você estará participando de uma conversa entre pessoas situadas em dois anos diferentes.

Friedman realizou pela primeira vez *In One Year and Out the Other* na virada de 1975 para 1976, ligando de Springfield, Ohio para Dick Higgins, Christo, e Nam June Paik em Nova York, depois de volta para Tom Garver e Natasha Nicholson na Califórnia. "Tenho desde então realizado este trabalho anualmente", explicou o artista.³⁴

Liza Bear, Willoughby Sharp, Keith Sonnier, entre outros, colaboraram em 1977 para criar a primeira obra de arte bidirecional transmitida por satélite ao vivo, *Send/Receive* ["Enviar/Receber"] ou *Two-Way Demo* ["Demonstração bidirecional"], entre Nova York e São Francisco (simultaneamente transmitida via cabo para as duas cidades).³⁵ Possibilidades dialógicas absolutamente novas foram exploradas pela primeira vez nessa peça, tais como a idéia da imagem como um local de encontro no qual, por exemplo duas dançarinas podiam interagir e afetar-se mutuamente a distância. Em 1978 Bear começou a trabalhar com

33 Catálogo da XII Bienal de São Paulo, Fundação Bienal, 1973, São Paulo. Sebastião Gomes Pinto. "Entre na bienal pelo telefone", *Veja* n. 267, 17 outubro de 1973, p. 130. *Al.* Também: Forest, Fred. *100 actions* (Nice: Z'Éditions, 1995), pp. 94-95.

34 Correspondência pessoal, 19 de maio de 2003.

35 Sharp, Willoughby. "The Artists TV Network", *Video 80*, vol. 1, n. 1, 1980, pp. 18-19.

slow-scan television (SSTV), televisão de varredura lenta, um aparelho que permite enviar e receber imagens de vídeo pelo telefone. Isso tornou projetos de comunicação mais práticos do que aqueles caros *links* ao vivo via satélite. E, no ano seguinte, ela realizou o primeiro projeto SSTV na Europa, entre Milão, Arnhem e Amsterdã.³⁶

Obras como essas trouxeram a voz de Brecht para mais perto de nossos ouvidos. Responsabilidade envolve tanto a bidirecionalidade estética da experiência da arte quanto a consciência ética das implicações sociais da obra. Os anos 80 assistiram à emergência de um movimento internacional de arte de telecomunicações, com artistas em todos os pontos do mundo experimentando com sistemas bidirecionais e topologias de rede freqüentemente baseados em mídia acessível, tal como SSTV, telefones, fax e rádio-amador. Como resultado, não só inúmeras propostas dialógicas foram levadas a cabo,³⁷ como também a concepção de topologias de rede foi elevada ao patamar da experimentação artística. Esse legado encontra sua expansão natural na internet, com suas *listservs*, MCOs e MUDs, sessões de *chat*, videoconferências e experiências de telepresença (isto é, telerrobótica).

Conclusão

Telecomunicações baseadas na troca de informação audiovisual oferecem a confirmação da presença a distância do outro (via voz, vídeo, quadro branco [*white board*] ou *chat*). A telepresença, por outro lado, na medida em que funde meios de telecomunicações com telerrobótica e controle remoto de *hardware*, permite que uma pessoa tenha a sensação de sua própria presença num espaço a distância.

Esses dois princípios estéticos são complementares. Os eventos de telepresença dialógica aproximam o indivíduo e o outro num intercâmbio contínuo, dissolvendo a rigidez dessas posições como sujeitos projetados a distância. A arte tanto compartilha interesses com outras disciplinas quanto nos oferece modelos cognitivos com os quais podemos refletir – e agir – sobre aspectos sociais, políticos, emocionais e filosóficos da vida. Quanto mais a arte eletrônica aprender com as qualidades fascinantes e imprevisíveis da interação conversacional, com seus ritmos recíprocos, linguagem corporal, padrões variados de fala, contato olho-no-olho, toque, hesitações, interrupções repentinas, mudanças de caminho durante conversas, e fluxo bivocalizado contínuo, mais ela conseguirá nos levar na direção da negociação de sentidos. Essa é a verdadeira vocação dialógica da arte.

36 Cf. Ligia Canongia, "Imagens à Distância", *Arte Hoje*, n. 30, dezembro 1979, pp. 40-43.

37 Muitas dessas propostas estão bem documentadas em Gidney, Eric, *Artists' use of interactive telephone-based communication systems from 1977-1984*, tese de mestrado em artes, City Art Institute, Sidney, Austrália, 1986.