

DL 10.1031.2000 183597

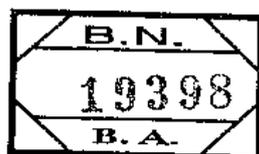
Lino Dias de Azevedo Silva Fernandes

# Net.art ,

A INTERNET COMO ESPAÇO DE EXIBIÇÃO ARTÍSTICO ALTERNATIVO AO  
DOMÍNIO HEGEMÓNICO E GLOBALIZADOR DO SISTEMA ARTÍSTICO  
INSTITUCIONAL MUNDIAL.



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM SOCIOLOGIA  
FACULDADE DE ECONOMIA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
1999



## 7. Conclusões.

As definições do que é a arte e de como ela deve ser avaliada estão, neste momento, em processo de transformação. Já durante os últimos cinquenta anos havíamos assistido à gradual transferência do seu centro no objecto criado, para o homem criador e usufruidor. Acompanhando esse fenómeno, a teoria crítica confrontou-se com uma cada vez maior dificuldade de definição conceitual. A arte assume, assim, uma condição aporética (Adorno) e aberta (Eco) passando ela própria a ser autoreflexiva invadindo o espaço da crítica. Ela atravessou o período do pós-guerra até aos nossos dias como um cometa incandescente em permanente mutação, se a analisarmos apenas à luz dos parâmetros formais e convencionais de avaliação das obras de arte. Mas, se observarmos os fenómenos artísticos à luz de outras considerações, tais como o desejo legítimo de emancipação das sociedades e dos indivíduos, tão ligadas a um século XX que se esperaria cumpridor das promessas do Iluminismo, notamos que, afinal, é possível estabelecer um fio condutor entre algumas das actividades artísticas desde tempos mais remotos até aos nossos dias. Apesar de ser possível encontrar exemplos de emancipação em quase todas as actividades artísticas realizadas pelo homem, verificamos que a relação entre ética e forma não deixa de ser isenta de contradições. Para alguns artistas das vanguardas do século XIX o desejo de emancipação resumia-se a uma maior autonomia da sua disciplina relativamente à obrigatoriedade de representação de uma realidade objectiva exterior às disciplinas artísticas que praticavam. Para os Futuristas, já neste século, esse desejo não era mais do que uma fuga suicida em direcção a um futuro tecnologicamente mais rico.

Apesar de, hoje, não conseguirmos designar a arte através de um conceito global, pensamos saber, no entanto, aquilo que ela não é. Tal como no passado recente, o conceito, o objecto em que se inscreve e as instituições que a suportam estão em mudança. Que formas assumirão essas mudanças? Irão desaparecer instituições como os museus, as fundações e as galerias tal como as conhecemos, para serem substituídas por outros espaços públicos? Ou serão complementados pela Internet, esse poderoso conjunto de hiper-ligações que sustenta a troca de informação das sociedades actuais? Apesar de ainda não termos uma resposta clara para estas questões, parece plausível a ideia de que iremos assistir a um aumento gradual da descentralização em torno da criação artística e cultural, bem como do debate em torno dos fenómenos artísticos. O âmbito desse debate dependerá do grau de participação dos cidadãos. No futuro a criação artística e cultural estará como sempre esteve, dependente dos modos de relação da arte com os públicos. Não teria sido possível existir teatro, ópera ou música sem um público interessado. O modernismo colocou a cultura e a produção artística numa redoma: os espaços de exposição institucional que designamos por museus. Nesta era pós-moderna ou pós-industrial, encontramos-nos numa encruzilhada, em que a participação do público parece impor-se como inevitável. Essa

participação consubstancia-se na criação das obras, na sua participação, na construção de um discurso crítico em torno das mesmas nos *mailing lists* e através da participação em acções de protesto sempre que uma obra é alvo de um processo judicial ou pura simplesmente de uma acção de encerramento.

Faz ainda sentido perguntar se existe ou não uma net.art?

Hoje, o reconhecimento da net.art é feito não só pelos artistas que a produzem mas também por membros proeminentes do SAI norte-americano, como David Ross<sup>210</sup>, que reconhece pelo menos vinte características que a distinguem de outras formas de expressão artística. O problema, já não reside na questão da existência da net.art, mas no modo como esta forma de expressão artística poderá vir ou não a ser integrada nas dimensões institucionais da modernidade. Até agora, ninguém conseguiu encontrar uma resposta satisfatória para este problema. A possibilidade de transformação dos projectos em actividades económicas rentáveis está ainda longe de ser clarificada. Ainda se está por saber se a cobrança de entradas do futuro Guggenheim Virtual Museum<sup>211</sup> será a fonte de rendimento que os responsáveis esperam, ou se o sistema de *pay-per-view*, adoptado pelos artistas envolvidos no projecto Hell.com,<sup>212</sup> poderá ser aplicado com viabilidade a outras situações.

A rentabilidade económica de um local artístico choca com a enorme oferta gratuita e de qualidade existente, hoje, na WWW. Outro tipo de financiamentos directos de empresas, como o que a AOL (*American Online*) concedeu à Adaweb, revelou-se nefasto a partir do momento em que a empresa decidiu acabar com ele. A Adaweb, como vimos no capítulo anterior, era uma galeria de arte que procurava praticar o modelo seguido pelos museus de arte contemporânea na selecção dos artistas, porque o seu responsável trabalhava como um verdadeiro comissário de exposições. Este espaço funcionava na fronteira entre arte e comércio, na órbita do SAI. Simultaneamente a este, alguns dos locais mais interessantes existentes na Internet, nos EUA, devem a sua iniciativa aos museus pertencentes ao sistema artístico institucional.

Foi na Europa que se começou a usar o termo de net.art com mais insistência, e isso aconteceu, como vimos, por iniciativa de um conjunto de artistas (Shulgin, Bunting, Jodi e Cosic entre outros) que demonstraram menos preocupação com as raízes históricas da *média.art*, sem desdenhar o reconhecimento legitimador do SAI relativamente à net.art (veja-se a cópia do local da Documenta X por Cosic).

A net.art acabou, em todo o caso, por se tornar um termo prático, eficaz e mediático, atraindo as atenções do público para os projectos artísticos da rede. No entanto, o termo não deixa de ser redutor relativamente ao conjunto de aspectos que configuram este meio de expressão. Assim não podemos deixar de considerar a net.art como resultante de um debate

---

<sup>210</sup> Ver "Art in the age of Digital Reproduction", Março 2, 1999, (<http://switch.sjsu.edu/web/ross.html>), e cap.6.3.

<sup>211</sup> Ver em [http://www.guggenheim.org/virtual/vir\\_guggvirtmus\\_fst.html](http://www.guggenheim.org/virtual/vir_guggvirtmus_fst.html).

<sup>212</sup> Ver em [www.hell.com](http://www.hell.com).

permanente, na rede, em torno de um conceito de arte, herdeiro do espírito das vanguardas históricas. A net.art assume-se como uma forma de expressão alternativa a um mundo regulado por instituições. Ela associa-se ao espírito fundador da WWW, a uma ideia de liberdade de expressão e de partilha de informação despojados de valor de troca e com valor de uso. Por isso ela opõe-se à regulação, ao poder e à opressão, afirmando-se como anarquista, utópica e emancipadora. Herdou dos dadaístas a utilização do acaso, dos Fluxus a ideia de fusão entre arte e vida, do conceptualismo e da performance a abertura à participação da audiência e a desmaterialização do objecto artístico, e descende directamente, em termos técnicos, da arte cibemética, da arte tecnológica, da arte interactiva e da arte cinética.

A net.art, na sua imaterialidade, resiste a uma sociedade capitalista que tudo mercantiliza. Poderá ser interpretada como expressão de revolta num mundo regulado pela lei da mais-valia, ou da sociedade de abundância (David Ross, 1999). Mas, na realidade, vivemos num mundo à beira da catástrofe ecológica, e a net.art, embora dependente de aparelhos que consomem energia, não é directamente poluente, não depende da destruição das florestas, como os jornais e os livros, nem depende de tintas e produtos sintéticos derivados do petróleo como os materiais de pintura ou de escultura. Perante a inevitabilidade de caminharmos para um sistema de pós-escassez que permita a preservação do planeta, a net.art surge como uma manifestação pertinente que é, simultaneamente, um alerta premonitório.

#### Diversidade de modelos?

Uma das expectativas suscitadas pelo advento da WWW era a de que caminharíamos para um tipo de obras em que o papel do artista se iria diluir no do espectador, e vice versa. Foi essa uma das qualidades apontadas ao hipertexto, aquando do seu aparecimento, e tudo indicava que essa seria a tendência dominante das obras e projectos a criar, no âmbito da arte e tecnologia ou da net.art. Mas curiosamente e como se pode verificar da análise ao conjunto de projectos que atrás foi proposta, continua a existir lugar para a variedade e são inúmeros os diferentes géneros de obras e de modelos de comportamento atribuíveis aos artistas. A participação dos espectadores teve mais consequências no debate das *mailing lists*, em torno das obras.

Uma das características mais interessantes da net.art é a inexistência de um modelo único de produção artística. Os projectos podem ser desenvolvidos individual ou colectivamente. Pode: um artista ser o autor individual da obra que cria, realiza, edita e gere (projectos de Heat Bunting); um artista ser o autor de um projecto que é depois desenvolvido por uma equipa (*Technosphere* de Jane Prophet); uma equipa desenvolver um projecto em coautoria (*Sensorium*) e por fim pode o artista propor um projecto que é depois gerido por uma equipa e aberto à co-autoria do público (*The File Room* de Antoni Muntadas ou *The First World Collaborative Sentence* de Douglas Davis).

Quanto às técnicas e às características formais as obras de net.art podem ser: estáticas como um quadro ou uma sequência de imagens sem a intervenção do visitante

(*History of Airports* de Vuc Cosic) ou dinâmicas (JODI); serem interactivas (*Technosphere* de Jane Prophet) ou não; podem fazer recurso de sequências de hiperficção não linear, de texto, de imagens vídeo, de sons, ou seja do formato hipermédia (*Fantastic Prayers* de Tony Oursler e outros); podem ainda fazer recurso do vídeo pré-registado (como o conjunto de projectos que encontramos em galerias como a *Turbulence* e a *Franklin Surface*); ou em directo através do uso de *webcam's* (*Global Clork Project* de Masaki Fujihata); assumir também outras formas interactivas como a realidade virtual (VRML, *Bodyscan* de Eva Wohlgemuth); resultar do uso de *samplings* musicais (*Absolut DJ* de DJ Spooky) e de programas de navegação (*Web Stalker* do grupo IOD). Não existe nenhum outro médium que consiga oferecer uma variedade tão grande de opções de produção artística, revelando assim características das comunidades onde são produzidas.

Como vimos, no início da net.art surgiram dois tipos de projectos. O primeiro correspondia a projectos realizados por equipas que trabalhavam no seio de instituições ligadas a grandes empresas ou instituições académicas que investigavam no espaço do cruzamento entre, arte, ciência e tecnologia. O segundo tipo descende do conceptualismo e da escultura social e da arte pública. Os artistas ligados ao primeiro tipo, que trabalhavam no âmbito de instituições não reconhecidas pelo SAI, não se preocupavam com o conceito de arte. Os segundos, ligados ao SAI e ao conceptualismo, estavam conscientes da importância da reflexão em torno do conceito de arte na sua obra.

Quanto aos usufruidores, a web juntou um público conhecedor de arte com um público mais interessado no aspecto lúdico. Com o tempo, ela está a criar o seu próprio público, mais autónomo e crítico relativamente aos projectos que vai conhecendo, podendo a relação dos públicos com as instituições que regulam e legitimam as actividades artísticas vir a transformar-se de maneira profunda e durável.

Relativamente às condições de produção, verifica-se que os projectos realizados nos países mais evoluídos tecnologicamente, como os EUA, a Alemanha, a Áustria, a Holanda e o Japão, são muito mais sofisticados do que os projectos de artistas de países menos evoluídos como a Rússia, a Eslovénia, ou mesmo a Espanha, embora existam excepções. Na Europa, não é tão comum a utilização das últimas edições em matéria de *software* por parte dos artistas de net.art, ao contrário do que acontece nos EUA, obrigando os utilizadores a fazer o *download* da actualização da última versão dos leitores, para poderem observar os locais. Existe, portanto, uma interacção mais íntima entre indústria e projectos artísticos, um cuidado particular ao nível do *design*, mesmo por parte de activistas como os CAE. Seis anos foram suficientes para consolidar esta forma de expressão artística que, como nenhuma outra, foi concedendo aos artistas das margens possibilidades de se tomarem conhecidos globalmente.

Poderemos falar de um assalto das margens aos centros?

A net.art concedeu oportunidades a quem, há muito, estava nas margens do SAI. Talvez por essa razão, a Holanda foi um dos países que mais contributos deu para a reflexão em torno da net.art. Este pequeno país, com cidades como Amsterdão, onde predomina um

de estilo de vida liberal, e que já anteriormente havia sido escolhida por alguns artistas norte-americanos como Lawrence Weiner, para fixarem residência, assumiu-se como uma alternativa europeia a desenvolvimentos similares ocorridos nos EUA e no Canadá. O espírito de liberdade que aí se respira terá certamente contribuído para o interesse manifestado na organização de eventos que tiveram lugar neste país nos anos que se seguiram ao aparecimento da WWW. O interesse pioneiro na net.art, manifestado pela Holanda, explica-se pela sua evolução cultural, institucional e artística, desde o pós-guerra até aos nossos dias. Embora também tenham ocorrido noutros países Festivais como o *Ars Electronica*, que também foram importantes pelo seu pioneirismo na divulgação da arte tecnológica e electrónica, o desenvolvimento artístico e social que ocorreu na Holanda nas décadas anteriores à WWW preparou melhor a população deste país para a exploração das características deste meio tecnológico. O conhecimento generalizado da língua inglesa da sua população facilitou a comunicação internacional em locais como a *Nettime*, onde os textos são publicados em inglês. Não será preciso recordar que já anteriormente as culturas alternativas encontravam na Holanda um espaço para se expandirem patente, por exemplo, nos programas pioneiros de liberalização das drogas e na legalização da prática da eutanásia. Para tal, foi fundamental a existência de um público culto e exigente, apreciador da liberdade e respeitador dos valores democráticos.

Na Holanda, deixaram de se realizar concursos de arte com júris nos anos 60. Nos anos 70, o governo concedia subsídios aos artistas e nos anos 80 apoiou as novas tecnologias, o vídeo e as instalações interactivas conjuntamente com empresas. Mas, devido aos já referidos subsídios, em finais dos anos 80 o mercado de arte holandês praticamente não existia pelo que surgiram as primeiras contestações de artistas holandeses que tinham dificuldade em afirmar-se no exterior do país. Mas, ironicamente, a Holanda encontrava-se em melhor situação para compreender aquilo que se avizinhava com a Internet, que se revelou um meio de comunicação que, de alguma forma, confirmou as opções tomadas no país em matéria de política para as artes. Foi aí que surgiram alguns dos projectos artísticos mais interessantes da net.art, como o do grupo JODI.

Mesmo antes da WWW surgir, já existiam na Holanda revistas que ajudaram a preparar o terreno para a sua chegada, como a *Mediamatic*, que desde 1985 foi apoiada pelo ministério da cultura holandês e se publica actualmente em edição electrónica. Quando a Web surge em 1994, e por este conjunto de circunstâncias, a Holanda estava já uma década avançada em relação à maioria dos seus vizinhos. Os locais e os festivais de net.art apareceram com naturalidade, transformando este país, em meados dos anos noventa, num oásis da cibercultura. Organizações como a *V2 Institute for the unstable media* ou a conferência *Next Five Minutes* cujos debates tiveram continuidade em conferências em países do Leste europeu e na *mailing list Nettime*, são exemplos bem sucedidos da reflexão sobre a net.art, demonstrando uma abertura artística ao Leste que antecedeu a abertura política.

A vizinha Alemanha, no princípio dos anos 90, assistiu também ao declinar do mercado das galerias. País com características hegemónicas e centralizadoras, apostou no SAI, no mercado da arte nos anos 70, nas mega-exposições nos 80 e nos muitos museus inaugurados no final dos anos 80 e princípios de 90 com injeções maciças de capital. Este país está a recuperar terreno, apostado em regular esta nova forma de expressão através da implantação de museus do futuro e de centros de investigação e produção de projectos artísticos e tecnológicos, como o ZKM, que organizou a exposição internacional Net.condition, não integrando nenhuma instituição holandesa.

Dos grandes países europeus o Reino Unido foi aquele que se salientou por um pequeno conjunto de projectos interessantes, embora a atitude das instituições inseridas no SAI se tenha caracterizado por um desinteresse em relação à WWW, à semelhança da atitude geral das instituições do continente Europeu. Para alguns artistas ingleses, tratou-se de uma oportunidade que o seu SAI não lhes concedia. A Documenta X, organizada por Catherine David, foi o momento de um certo reconhecimento europeu, e desencadeou uma viragem no campo artístico, pois muitos artistas começaram a interessar-se por net.art a partir daí.

Do Leste europeu surgiu um conjunto significativo de fundações vocacionadas para o apoio à arte, à cultura e às sociedades abertas, apoiados pela Fundação Soros. Destas, destacam-se a C3 de Budapeste na Hungria e a Ludjmelab de Lubliana, na Eslovénia, de um conjunto de vinte fundações que cobrem quase todos os países de Leste<sup>213</sup>. A queda dos regimes de Leste antecedeu em poucos anos o nascimento da WWW e acabou por transformá-la numa das portas possíveis para um Ocidente fechado às economias do Leste europeu.

Para alguns países centrais, como a França, existiram excepções como a Bienal Artífices em Saint Denis, inaugurada em 1990 sob a direcção de Edmond Couchot. Mas a partir da 4ª edição, esta passou praticamente a ter apenas existência na Web, tendo-se verificado um desinteresse dos seus organizadores em dar continuidade ao evento, pelo menos no mesmo modelo. Na Itália, a net.art não teve uma expressão visível em termos internacionais.

Será o fim da hegemonia do SAI?

Anunciarão a net.art e a Internet o fim da hegemonia do SAI no campo da regulação da arte global? Neste momento, existem sinais de preocupação pela existência da net.art. As instituições modernas funcionam, como já vimos, numa lógica hegemónica e têm dificuldade em conviver com as alternativas. Estas, apenas pela sua existência, põem aquelas em causa. Não foi por altruísmo que as instituições do SAI integraram, no seu seio, propostas anti-arte como as de Duchamp e dos Dadaístas, foi por necessidade de sobrevivência, a prazo. As propostas de net.art fragilizam o modelo de financiamento seguido pelas

---

<sup>213</sup> Ver na página principal de The Foundation and Center for Contemporary Art-Prague (FCCA-Prague), em <http://www.ecn.cz/osf/scca/ENG/html>.

instituições do SAI, que recorre a fundos governamentais na Europa e a fundos estatais e privados nos EUA. Neste último compete a essas instituições, no quadro do pilar da vigilância, regular todas as práticas de expressão artística que não estejam constituídas como uma indústria. Daí o interesse e a expectativa que se gera sempre que um projecto é vendido.

A rentabilização económica da net.art tem falhado. Esta situação está a deixar os responsáveis pelas instituições do SAI preocupados. Estão a falhar na sua missão reguladora, não porque os artistas não aceitem a sua regulação, mas porque as instituições não estão preparadas para dar uma resposta capaz em termos de exibição e conservação deste tipo de projectos artísticos, que dispensam as instituições do SAI para exercer essa tarefa.

Mas o mais interessante é o que está a suceder na Europa. O silêncio das instituições do SAI europeu, que estão em estreita ligação com as suas congéneres americanas, é significativo. Estão na expectativa sobre o que vai suceder, e o nascimento de Instituições como o ZKM e o ressurgir de centros como o Ars Electronica, marginalizado pelo SAI no passado, podem pôr em causa a influência do SAI norte-americano no continente Europeu.

O ressurgimento de uma arte electrónica poderá finalmente ligar a Europa e o Japão. Aliás, a exposição *Net\_condition* é uma tentativa de regular a net.art e integrá-la num quadro institucional. Neste momento, a dinâmica que se desenvolveu à volta da net.art ultrapassa qualquer máquina burocrática e institucional. É consequência da integração da Internet nas sociedades. Será difícil imaginar o mundo de hoje, seja em que área for, sem a presença da informática. Porque é que o mundo da arte teria de ser diferente?

Apesar da apreensão sentida pelo SAI, a sua existência ainda está longe de estar ameaçada. Antes mesmo do mercado resolver as questões de rentabilidade, decidiu começar a adquirir obras de net.art, dando o exemplo e preparando-se para a era dos museus virtuais, que mais do que serem fontes de rendimento pretendem recolocar ordem no sistema. O desequilíbrio ocorrido no sistema artístico institucional deu-se com a queda do mercado das galerias resultando daí desequilíbrios entre instituições cada vez mais fortes, os museus, e instituições cada vez mais fracas, as galerias.

Aparentemente, tudo indica que o poder hegemónico e regulador que o SAI demonstrou possuir, até ao início dos anos noventa, relativamente à nomeação e reconhecimento da obra de arte chegou ao fim. Mas, por enquanto, estamos ainda longe de garantir a total independência da Internet. O SAI tem como aliadas instituições poderosas, tais como os governos nacionais e as grandes corporações industriais e culturais. Todas partilham interesses comuns na regulação global das respectivas áreas de intervenção e por isso é ainda prematura a sua consolidação. Neste momento, está a decorrer a segunda ofensiva do SAI, pela mão dos museus virtuais americanos. O SAI continuará a desempenhar um papel importante nos mundos da arte, mas deverá saber partilhar as suas funções. As novas formas de expressão são apreciadas por um público cada vez mais

sofisticado e mais exigente numa era em que a oferta de informação é cada vez maior e mais acessível.

Serão os museus virtuais uma reacção do SAI?

A internet, da forma como se está a desenvolver, poderá vir a constituir a estrutura de um pensamento global. Não obstante o museu fazer parte dessa estrutura, é disparatado e de "vistas curtas" pensar que o museu não deve ir para além disso, da sua existência no ciberespaço, online, em estado de completa virtualidade (Ascott, 1996<sup>214</sup>).

Nos EUA, o SAI tem procurado regular e integrar a net.art, sem grande sucesso. Os espaços artísticos alternativos têm tido uma actividade difícil, a adaweb acabou por fechar as suas portas e foi adquirida, bem como todos os projectos que a compunham, pelo Walker Arts Center de Mineapolis, ficando assim, "congelada" no tempo. Apesar de terem a supremacia sobre os restantes locais, com o tempo, os museus norte-americanos tiveram dificuldade em acompanhar a dinâmica desenvolvida pelos artistas independentes de net.art pelos festivais europeus, bem como pelos debates desenvolvidos em BBS e nas *mailing lists*. A dinâmica europeia coincidiu com um aparente arrefecimento norte-americano. Nos EUA, os museus vão adquirindo obras de net.art, debatendo-se com problemas de conservação e exibição das mesmas, como é o caso do SFMoMA que colocou toda a colecção de net.art adquirida num CD-Rom, perdendo-se assim toda a dinâmica existente em torno desses locais na WWW, ou o caso do Whitney Museum, que adquiriu o "*The World's First Collaborative Sentence*", de Douglas Davies, debatendo-se com problemas da mesma ordem. A net.art não foi feita para espaços institucionais, e os responsáveis destes têm dificuldades na sua conservação e exibição. Também a Realidade Virtual surge como uma cartada que alguns museus norte americanos, como o Guggenheim Museum<sup>215</sup> e o Whitney Museum, estão dispostos a jogar, embora não sejam as únicas instituições a fazê-lo. Ainda duas outras instituições, de características diferentes dos museus do SAI, têm prevista a construção dos seus museus virtuais: o 540 Museum, que prolonga a anterior experiência do Eyebeam Atelier,<sup>216</sup> fundado pelo cineasta John S. Johnson, estando prevista a sua localização na zona de Chelsea em Nova Iorque, e o Beecher Center for the Electronic Arts<sup>217</sup>, localizado em Youngstown, no Ohio.

Mas o Virtual Museum da Fundação Guggenheim é o primeiro museu do SAI a anunciar a construção de um museu virtual na Internet. Trata-se de um projecto ambicioso que se pretende vir a ser uma fonte de receitas importante através de cobranças de entradas aos visitantes. Mais do que a reformulação dos museus tradicionais, o Guggenheim, que

---

<sup>214</sup> Ver Roy Ascott in «The museum of the third Kind», *InterCommunication*,15, [http://www.nttic.org.jp/pub/ic\\_mag/ic015/ascott/ascott\\_2\\_e.html](http://www.nttic.org.jp/pub/ic_mag/ic015/ascott/ascott_2_e.html) (24/12/95).

<sup>215</sup> Ver em <http://www.guggenheim.org/shocked.html>.

<sup>216</sup> Ver em <http://www.eyebeam.org/>.

<sup>217</sup> Ver em <http://www.bcea.org/>.

como já vimos é dominado por uma lógica de corporação expansionista, preocupa-se com a rentabilização da arte. O Whitney Museum<sup>218</sup> apresenta um espaço na rede onde acompanha e complementa a informação disponível nas exposições que se encontram no espaço físico do museu. O visitante tem que estar munido de uma série de *plug-ins* de última geração para poder visualizar, satisfatoriamente, o local. Na Europa, o projecto mais completo, porque procura aproximar o mundo do SAI com o da arte electrónica e ainda com com o da net.art, é o ZKM, que talvez seja o projecto que está mais perto da ideia de Museu do 3º Grau defendida por Ascott<sup>219</sup>. Segundo o seu actual responsável, Peter Weibel, pretende criar uma rede de locais com sedes em Nova Iorque e em Berlim, desenvolvendo ambientes em rede, tanto reais como virtuais, evoluindo do centro físico para um ambiente real e virtual.

Conseguirá a net.art escapar ao eixo da vigilância institucional?

Ao longo dos séculos, os artistas habituaram-se a conviver com a regulação e a censura. Com a modernidade, desenvolveram-se, no eixo de vigilância formas autoritárias e hegemónicas quer em regimes ditatoriais, quer em democráticos. Com a Internet, generalizou-se a ideia de que a rede estava a salvo dessas restrições. Mas seria uma questão de tempo. Faltava saber onde, quando e em que condições é que seriam definidas regras, através de legislação.

Hoje toma-se claro que o ciberespaço não é um local totalmente a salvo da regulação. É constantemente ameaçado por medidas de regulação e por tentativas de censura. Em meados dos anos 90 o Senado, com o apoio do governo norte-americano, procurou limitar tudo aquilo que se poderia colocar na Internet, através do *Decency Act*. A justificação invocada baseava-se na pomografia e na possibilidade dos menores terem acesso a esta. Mas a legislação proposta não passou, graças aos protestos de activistas dos *cyber-rights*. Recentemente, outros obstáculos se têm levantado aos direitos da livre expressão, mas agora, de ordem económica.

Desde que a comercialização da rede foi iniciada em 1994 com a criação da WWW até à invasão das grandes empresas simbolizada pela chegada da Microsoft, a Internet tem sido vítima de um cerco cada vez mais apertado. Ao percorrê-la, verificamos que são cada vez mais numerosos os locais onde nos pedem informações pessoais, pelo que sentimos que as nossas acções são monitorizadas, passando a fazer parte de uma base de dados comercial. Chegamos mesmo a encontrar o eco desses passos nas mensagens de correio electrónico que recebemos. São interesses de ordem comercial que, hoje, tendem a dominar a rede. Os projectos de net.art começam a sentir o efeito das regras e das leis que normalmente defendem o interesse das grandes corporações. O grupo JODI (ver capítulo 5.2.2) é disso um exemplo. Mas, mais recentemente, o processo judicial eToys contra etoy

---

<sup>218</sup> Ver em [www.artmuseum.net](http://www.artmuseum.net).

<sup>219</sup> Ver «The museum of the third Kind», *Intercommunication*, 15, [http://www.nttic.org.jp/pub/ic\\_mag/ic015/ascott/ascott\\_2\\_e.html](http://www.nttic.org.jp/pub/ic_mag/ic015/ascott/ascott_2_e.html) (1996).

teve um desfecho que poderá antever dificuldades futuras para os utilizadores não comerciais da rede (ver cap. 5.2.2.).

Estes casos são apenas mais um exemplo da guerra que se vinha anunciando, desde 1996, quando a web começou a ser olhada como um importante espaço de comércio. A chegada do sistema de compressão de ficheiros áudio mp3 (como foi referido no capítulo 5.1.1) lançou o pânico na RIAA (*Recording Industry Association of America*), procurando terminar com este sistema, que permitia enviar ficheiros através da Internet, acusando-o de facilitar a reprodução ilegal de propriedade comercial e de ser responsável por uma considerável perda de receitas. Não tardou que os interesses económicos das grandes corporações começassem a ser ouvidos no Congresso e no Senado americanos, que aprovou legislação que os favoreceu<sup>220</sup>. Esta legislação, vai no sentido de proteger as corporações em detrimento dos pequenos criadores independentes e individuais. Também a MPAA (*Motion Picture Association of America*), através dos seus *lobbies*, tudo tem feito no sentido de aprovar legislação que leve os "cybersquatters" a serem julgados nos países onde registam nomes de domínio. Tentando evitar o que sucedeu com as suas congéneres discográficas com a generalização do mp3, a MPAA conseguiu, em aliança com o poder legislativo, rescrever o enquadramento legal que regula a Internet, passando os EUA a possuir o monopólio do controlo sobre os nomes de domínio terminados em .com, .net e .org. Desta forma, poderá facilitar-se o controlo e a regulação da Internet por forma a limitar a transmissão "pirata" de filmes, através de ficheiros comprimidos de vídeo como a MPEG-2, hoje possível através de linhas RDIS.

A passagem do tempo está a demonstrar que a Internet pode vir a deixar de ser o espaço alternativo de exposição, que hoje é, correndo o risco de vir a ser vítima de um cerco provocado pelos interesses das corporações industriais, transformando-a num imenso negócio. A dúvida que se coloca é a de saber se a Internet conseguirá escapar àquilo que a rádio e a televisão não conseguiram: uma regulação muito estrita. Se tal acontecer ela perderá as suas potencialidades emancipatórias. Os próximos tempos poderão vir a ser cada vez mais difíceis para a net.art e para os criadores artísticos que a utilizam como um espaço de exposição.

Será a net.art uma forma de expressão representativa da ideia de uma nova Europa?

É na Europa que o entusiasmo em torno da net.art tem sido mais intenso, manifestado-se nos textos de teoria crítica, nos festivais e eventos que têm ocorrido neste extenso e fragmentado continente constituído por imensos países com idiomas diversos, povos separados por fronteiras geográficas, políticas económicas e culturais. Será a net.art uma forma de expressão capaz de aproximar artistas de diferentes culturas tais como a

---

<sup>220</sup> Ver legislação do Congresso relativa ao "cybersquatting" e protecção de marcas e patentes, bem como a "Uniform Dispute Resolution Policy" de 26 de Agosto de 1999, uma das primeiras decisões políticas da ICANN, a organização internacional nomeada pelo governo Norte-americano para regular, entre outras, as disputas relativas ao domínio dos nomes. Consultar, entre outros, o texto de Fences in Cyberspace: eToys.com vs. Etoy, <http://www.heise.de/tp/english/inhalte/5490/1.html>.

russa, a eslovena, a húngara, a alemã, a holandesa ou a inglesa? Comportarão as obras dos artistas que ajudaram a construir a net.art um desejo de abertura ao mundo, e nomeadamente, ao centro europeu? Será a net.art a arte da nova Europa? Ou será simplesmente a vingança das vanguardas europeias outrora derrotadas?

Simbolicamente, a net.art parece revelar o desejo implícito de construir uma nova Europa, uma Europa sem fronteiras, sem regulações institucionais e interligada pelas redes das telecomunicações. Os artistas do Leste (Alexei Shulgin e Natalie Boockchin) tal como os seus antecessores Construtivistas e Suprematistas, manifestam o desejo e a expectativa de aproximação ao centro Europeu, e encontraram aliados como os holandeses (JODI) e os britânicos (Raquel Baker e Heath Bunting). Após a queda do muro de Berlim, e desfeito o sonho de uma economia de mercado, as sociedades de Leste esperam a abertura económica da Europa. A net.art produzida no Leste, nomeadamente a de Shulgin, foi uma lufada de ar fresco no contexto dos projectos normalmente criados nos países centrais. Por outro lado, este artista apresentou um discurso sem receios nem constrangimentos de ordem institucional. Mais do que uma arte de países de Leste, esta é uma arte produzida num contexto de liberalização económica e abertura política, com todas as implicações negativas e positivas que daí advêm.

Faz sentido continuar a falar em artes nacionais?

Num mundo cada vez mais interligado, com uma informação e conhecimento cada vez mais partilhado em rede, fará sentido continuar a falar em artes nacionais? Aquilo que se verificou nos últimos anos, é que a arte é cada vez mais cosmopolita e está cada vez mais ligada a tertúlias transnacionais, que são o hoje os BBS como a *The Thing* ou a *mailing lists*, como a *Nettime* ou a *Rhizome*, onde a troca de informação se processa em Inglês. Fará sentido falar numa arte nacional, na qual os artistas estão ligados a galerias onde os suas obras são expostas de quando em quando e vendidas a colecionadores particulares, e onde o grande público acaba frequentemente por não ter acesso às obras? De facto, as sociedades mundiais encontram-se perante estes dois mundos paralelos: por um lado, artistas ligados a SAI's nacionais aspirando a uma carreira internacional e, por outro, artistas que, devido à Internet, acabam por ser conhecidos fora das fronteiras dos seus países. A net.art concede assim expressão a uma cultura global que tem existido, até agora, sob outras formas, nomeadamente a música popular.

E Portugal?

"(...) não existe uma cultura Portuguesa existindo antes uma forma cultural portuguesa: a fronteira, o estar na fronteira. (...) a cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós se conceba o vazio, uma terra de ninguém, mas porque de algum modo o vazio está do lado de cá, do nosso lado. E é por isso que no nosso trajecto histórico cultural da modernidade fomos tanto o europeu como o selvagem, tanto o colonizador como o emigrante" (Santos 1995a: 134).

Infelizmente, e à semelhança do que aconteceu frequentemente no passado não tivemos até agora representação nacional na net.art. Portugal, apesar de não ter artistas de primeira linha, acabou por assumir um comportamento de guardião do SAI, e isto por diversas razões, a primeira das quais é a falta de instituições nessa área, pois só existe, desde 1999, um único museu nacional de arte contemporânea em Serralves, no Porto. Perdemos a oportunidade de participar num acontecimento único: o nascimento de uma nova forma de expressão artística. Em 1996 chegámos a acompanhar o que se estava a passar na Internet, e o jornal *Expresso* chegou até a criar um suplemento, "Século XXI", um misto de revista científica e de publicação do tipo "*Wired*". Nesse suplemento eram tratados assuntos de ordem científica, cultural e artística, relacionados com a informática e com a então recente novidade: a WWW. Após alguns meses, este suplemento foi transformado num outro chamado "Vidas", onde estes assuntos eram misturados com notícias mundanas. Coincidência ou não, isto foi apenas o prenúncio dum arrefecimento do entusiasmo inicial.

Em Portugal, nos primeiros tempos, não existiu um local vocacionado para acolher projectos artísticos para a Internet. Surgiu apenas uma publicação electrónica "Babel" com textos relacionados com arte. Os locais portugueses encaram a Internet unicamente como um meio editorial. Não estavam preparados para dar resposta a um meio essencialmente aberto, e não compreenderam as potencialidades do meio pelo que não conseguiram aproveitá-las. Os debates consignaram-se aos *newsgroups*, disponibilizados pela Telepac, e, no campo da arte, ficaram-se pelo cinema comercial. Apesar de tudo, esses espaços de debate revelaram um Portugal normalmente representado por jovens em idade escolar, desejosos de participarem na construção da sociedade de informação.

A arte portuguesa só muito pontualmente acompanhou as vanguardas europeias e mundiais através de nomes como Amadeo de Sousa Cardoso, que se instalou no centro parisiense, no início do século, ou o grupo KWY (Ká Wamos Yndo), que, no final dos anos cinquenta escolheu o mesmo centro artístico, já então decadente, em detrimento de Londres ou de Nova Iorque, que começavam a emergir como novos centros artísticos mundiais. Só muito recentemente foram expostas as suas obras num museu institucional nacional, já mencionado, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Em 1994, quando a web surgiu, as expectativas no nosso país pelas novas tecnologias eram grandes. Surgiram alguns projectos interessantes, entre os quais o local da "aula do risco", criado em 6 de Junho de 1996 para fornecer informações sobre aquela escola artística lisboeta, e que continha uma secção, a "index arte", onde qualquer profissional liberal do campo das artes se pode registar. Mas a manutenção deste local tem permanecido praticamente inalterada, desde o ano de 1997, tendo sido apenas introduzidas nesta, algumas ligações a outras páginas de eventos comissariados pelo crítico de arte António Cerveira Pinto, director da escola. Não é muito pouco para quem, em finais de 1993 fundou um grupo de críticos e artistas, os "realistas mediáticos" que se opunham a um outro grupo de artistas que acusavam de pseudo-românticos. Dizia, então, Cerveira Pinto que aquilo que unia os "realistas mediáticos" era uma atitude estética realista, cujo referente dominante era o espaço virtual dos media e

o próprio espaço cibernético (Pinto,93:17). Entre este grupo de artistas encontrava-se Leonel Moura que fundou a já referida *Babel-Revista de Arte e Política*, que começou com um arrojado *design*, indiciando interesse pelas questões mais contemporâneas da arte e da cibernética. Mas, do projecto inicial, hoje resta apenas um conjunto de textos do próprio Leonel Moura e de alguns outros autores.

O local Terravista nasceu em 23 de Março de 1998. Foi constituído para alojar páginas em língua portuguesa e criado por iniciativa da Mosaico, um programa do Ministério da Cultura, entretanto abortado, para dar apoio à Sociedade da Informação, em Portugal. Hoje, este local é gerido por uma associação sem fins lucrativos.

Em Setembro de 1997, inaugurámos a nossa página pessoal com um projecto artístico: "Como transformar o seu corpo numa obra de arte"<sup>221</sup>. Pensamos que foi o primeiro projecto de net.art. feito por um artista português. Apenas foi divulgado em *newsgroups*, dada a inexistência de Festivais de net.art em Portugal, muito embora se pudesse ter procedido a uma maior divulgação do projecto.

O local "Virozes" surgiu em 1997, apoiado pelo Ministério da Cultura, e nele se têm publicado alguns textos, alguns dos quais em forma de projectos em forma meramente embrionária. O ano seguinte foi o ano da Expo 98 e Portugal, à semelhança do que acontecera antes com a Exposição do Mundo Português – e tendo em conta os diferentes contextos históricos e políticos - recrutou os seus mais promissores artistas no campo das artes plásticas e da arquitectura. Cerveira Pinto e Leonel Moura foram contratados pela empresa Parque Expo e durante esse período, a Internet foi esquecida. Afinal os "realistas mediáticos" esqueceram os seus princípios estéticos realistas cujos referentes dominantes seriam o espaço virtual dos media e o próprio espaço cibernético, para dar lugar a uma arte útil e funcional, ao serviço dos interesses do poder institucional, político e imobiliário. Entretanto, com o fim da Expo continuou o vazio cultural, artístico e institucional na área da Internet.

Em 1998, o Ministro da Cultura ordenou o encerramento temporário do Terravista, criando danos evidentes na única comunidade de páginas em português na Internet, justificando essa atitude pela existência numa das páginas de fotografias consideradas pomográficas. A prerrogativa de a direcção de um local ter o direito de apagar as páginas dos seus utentes causou grande indignação pelo que nessa altura este local foi abandonado por muitos deles, por um lado, por se verem privados da sua liberdade de expressão e, por outro, por considerarem a decisão do ministro, uma violação das regras do ciberespaço.

Desde 1997 que se realiza, anualmente, no Centro Cultural de Belém, a exposição Cyber-criação na era digital, consagrada à demonstração das potencialidades da arte e da tecnologia. Na sua primeira edição, apresentaram-se trabalhos em CD-Rom, instalações interactivas e projectos de net.art. A segunda edição tomou a debruçar-se sobre a net.art e

---

<sup>221</sup> Ver em [www.terravista.pt/meco/1490](http://www.terravista.pt/meco/1490), a versão em Inglês pode ser encontrada em <http://www.fortunecity.com/victorian/pinter/213/>.

até trouxe a Portugal artistas como Janet Prophet. Mas, na terceira edição, realizada em 1999 ignorou-se a net.art, dedicando-a à indústria do divertimento, mostrando jogos de computadores, cinema de animação e instalações interactivas.

Em Agosto de 1999 e após a publicação dos resultados do referendo timorense, Portugal assistiu, impotente, ao massacre da população de Timor Leste, pelas tropas indonésias, e redescobriu a Internet. Milhares de *e-mails* foram enviados ao Presidente norte-americano e ao Secretário Geral das Nações Unidas, exigindo uma intervenção que pusesse fim ao massacre. Este terá sido, porventura, o uso mais significativo da Internet, no plano político, que até hoje foi feito em Portugal.

Poderá a net.art ser um recurso emancipatório?

A Internet apresenta duas faces. Uma revela evidentes qualidades emancipatorias, com oportunidades abertas a todos. Outra apresenta desvantagens inegáveis, gerando a exclusão dos que não estão ligados, porque não têm acesso à educação e conhecimentos necessários para tal. Vivemos num mundo extremamente desigual e a Internet veio dar uma maior visibilidade a essa desigualdades. Mas não nos parece que as tenha acentuado. Pelo contrário pensamos é que contribuiu para aproximar os povos e que potencia globalmente a luta pela defesa dos direitos humanos, como aconteceu com o já referido caso de Timor, em Agosto de 1999.

A Internet está, neste momento a ser ameaçada pelos interesses das grandes corporações. Esperemos que a opinião pública global resista a esta investida. A net.art é um embrião da arte do século XXI, que receberá cada vez mais participação das populações dos países da Europa, da América do Norte, da Austrália e do Japão, mas que, potencialmente, poderá tomar-se num meio de expressão ao alcance de todos os povos do mundo. Os instrumentos informáticos globalizados através da rede poderão, desde que existam as condições políticas e institucionais adequadas, proporcionar meios eficazes para o desenvolvimento da educação e da participação política e cultural.

É da emergência de formas institucionais diferentes e inovadoras e a promover ou facilitar transformações nos mundos da cultura que reforcem o potencial emancipatório dos objectos e práticas culturais (Nunes: 1996) que se espera que a Internet e a net.art venham a ser, no futuro, um terreno onde a hermenêutica diatópica (Santos) possa ser realizada, promovendo o diálogo entre culturas bem como a compreensão mútua.

## 8. Referências Bibliográficas:

### Livros artigos:

- |   |      |  |
|---|------|--|
| Ades, Dawn <i>et al.</i>                    | 1999 | <i>Marcel Duchamp</i> , London: Thames and Hudson.   |
| Adilkno                                     | 1990 | «The artist and his media», em <i>Imago, fin de siècle in dutch contemporary art</i> , <i>Mediamatic Magazine</i> , vol.5, 1/2: 27-30.                             |
| Adorno, Theodor W.                          | 1988 | <i>Teoria estética</i> , «Arte e comunicação», Lisboa: Edições 70, [1970].   |
| Alpers, Svetlana                            | 1983 | <i>The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century</i> , Chicago: The University of Chicago Press.   |
| Archer, Michael                             | 1997 | <i>Art since 1960</i> , London: Thames and Hudson.   |
| Argan, Giulio Carlo                         | 1988 | <i>Arte e crítica de arte</i> , «Imprensa universitária», Lisboa: Editorial Estampa.   |
| Argan, Giulio Carlo e Fagioli, Mauricio     | 1992 | <i>Guia de História da Arte</i> , «Teoria da Arte», Lisboa: Editorial Estampa, [1977].   |
| Aronowitz, Stanley <i>et al.</i> (orgs.)    | 1996 | <i>Technoscience and Cyberculture</i> , New York: Routledge.   |
| Ascott, Roy                                 | 1998 | «A arquitectura da cibercepção», in Giannetti (org.), 163-177.   |
| Baker, Kenneth                              | 1988 | <i>Minimalism: Art of Circustance</i> , New York: Abbeville Press.   |
| Barrett, Edward                             | 1994 | <i>Sociomedia: Multimedia, Hypermedia, and the Social Constrution of Knowledge</i> , Cambridge: The MIT Press.   |
| Baume, Renaud de la e Bertolus, Jean-Jérôme | 1996 | <i>Os novos senhores do mundo: A louca história dos multimédia</i> , Lisboa: Teorema [1995].   |
| Bender, Gretchen; Druckrey, Timothy (orgs.) | 1994 | <i>Culture on the brink: Ideologies of Technology</i> , Seattle: Bay Press.  |
| Benjamin, Walter                            | 1992 | <i>Sobre arte, técnica, linguagem e política</i> , Lisboa: Relógio D'Água Editores, [1936-39].   |
| Benjamin, Walter                            | 1992 | «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», in Benjamin, 1992, 71-113.   |
| Berry, Josephine                            | 1999 | «Art is useless», <i>Mute</i> , Nº13: 53-57.   |
| Bhabha, Homi                                | 1994 | <i>Location of Culture</i> , London and New York: Routledge.   |
| Bird, Jon <i>et al.</i> (orgs.)             | 1993 | <i>Mapping the Futures: Local cultures, global change</i> , London: Routledge.   |
| Bois, Yves Alain                            | 1997 | «Introduction», in Buchloh, 1997: 68.  |
| Buchloh, Benjamin H. D.                     | 1982 | <i>Formalisme et Historicite, Autoritarisme et Regression, deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine</i> , Paris: Editions Territoires. |
| Buchloh, Benjamin H. D.                     | 1995 | «Hans Hacke: la urdimbre del mito y la ilustración», in <i>Obra Social, Hans Hacke</i> , 21 Juny - 3 Setembro, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.                  |
| Buchloh, Benjamin H. D.                     | 1997 | «Critical Reflections», <i>Artforum</i> , XXXV, 5, Janeiro: 68,69,102.   |
| Bukatman, Scott                             | 1994 | «Virtual textuality», <i>Artforum</i> , XXXII, 5, Janeiro: 13,14.  |
| Cabanne, Pierre                             | 1990 | <i>Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne</i> , «Arte e produção», Lisboa: Assírio & Alvim [1966].                            |
| Cardoso, Gustavo                            | 1998 | <i>Para uma Sociologia do Ciberespaço</i> , Oeiras: Celta editora.   |
| Chipp, Herchel B.                           | 1988 | <i>As Teorias da arte moderna</i> , S. Paulo: Martins Fontes.  |
| Colman, David                               | 1995 | «The art screen scene», <i>Artforum</i> , XXXIV, 1, Setembro: .  |
| Crary, Jonathan                             | 1994 | «Critical reflections», <i>Artforum</i> , XXXII, 6, Fevereiro: 58,59,103.  |

Crimp, Douglas	1983	«On the Museum's Ruins», in Foster (org.), 43-56.
Cruz, Rui Jorge	1999	«CIA instala-se no Silicon Valley», <i>Público/Computadores</i> , Segunda Feira 18 de Outubro.
D' Amato, Brian	1995	«Net Works», <i>Artforum</i> , XXXIV, 3, Novembro: 18.
Danto, Arthur C.	1995	«Denis the menace», <i>Artforum</i> XXXIV, 3, Novembro, Bookforum: 5.
Dery, Mark	1996	<i>Escape Velocity: Cyberculture at the end of the century</i> , London: Hodder & Stoughton.
Dery, Mark	1999	<i>The pyrotechnic insanitarium: american culture on the brink</i> , New York: Grove Press.
Dery, Mark	1998	«Nomadic Resistance», <i>World Art</i> , 17: 68-71.
Dinkla, Soke	1996	«From Participation to interaction, toward the origins of interactive art», in Leeson (org.), 279-290.
Droste, Magdalena	1992	<i>Bauhaus, Bauhaus archiv</i> , Taschen.
Ferguson, Russell, et al. (orgs.)	1990	<i>Out There: Marginalization and Contemporary Cultures</i> , Cambridge: The MIT Press.
Fiz, Simon Marchán	1986	<i>Del arte objetual al arte de concepto</i> , Madrid: Akal/arte y estética [1972].
Foster, Hal (org.)	1998	<i>Discussions in Contemporary Culture</i> , New York: The New Press.
Foster, Hal (org.)	1983	<i>The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture</i> , Seattle: Bay Press.
Giannetti, Claudia (org.),	1998	<i>Ars telemática: telecomunicação, internet e ciberespaço, «Comunicação e cultura»</i> , Lisboa: Relógio d' Água Editores.
Giddens, Anthony	1994	<i>Capitalismo e Moderna Teoria Social: Uma análise das obras de Marx, Durkheim e Max Weber</i> , Lisboa: Editorial Presença [1972].
Giddens, Anthony	1998	<i>As Consequências da Modernidade</i> , Oeiras: Celta Editora [1990].
Godfrey, Tony	1998	<i>Conceptual Art</i> , London: Phaidon.
Goldenberg, Roselee	1996	<i>Performance Art</i> , Barcelona: Ediciones Destino [1979].
Grassmuck, Volker	1990	«Art and technology» <i>Mediamatic: Imago: fin de siècle in dutch contemporary art</i> , vol.5, 1/2 :17-26.
Griswold, Wendy	1994	<i>Cultures and Societies in a Changing World</i> , Thousand Oaks: Pine Forge Press.
Guash, Anna Maria	1997	<i>El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995</i> , Barcelona: Ediciones del Serbal.
Habermas, Jurgen	1994	<i>Técnica e ciência como «ideologia»</i> , «Biblioteca de Filosofia Contemporânea», Lisboa: Edições 70 [1968].
Harrison, C. e Wood, Paul	1994	<i>Art in theory: An anthology of Changing Ideas</i> . Oxford e Cambridge: Blackwell [1992].
Hirsch, Charles (org.)	1992	<i>L' Ère Binaire Nouvelles Interactions</i> , Ludion, Musée Communal d' Ixelles, 4 Set. au 29 Nov.
Hultema, Christian	1995	<i>E Deus criou a Internet</i> , Lisboa: Publicações Dom Quixote.
Jameson, Fredric	1991	<i>Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism</i> , London: Verso.
Jenks, Chris (org.)	1995	<i>Visual Culture</i> , London: Routledge.
Jones, Steven G, (org.)	1995	<i>Cybersociety: Computer-mediated Communication and Community</i> , London: Sage Publications.
Karp, Ivan e Lavine, Steven D. (orgs.)	1991	<i>Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display</i> , Washington: Smithsonian Institution Press.
Kerckhove, Derrick de	1995	<i>A pele da cultura</i> , «Mediações», Lisboa: Relógio D' Água.
Kindersley, Dorling	1996	<i>Internet</i> , Lisboa: Público.
Kluver, Billy	1994	«Artists, Engineers, and Collaboration», in Bender e Druckrey (orgs.), 207-219.
Kluver, Billy e Martin, Julie	1991	«Four difficult pieces», <i>Art in America</i> , vol. 80, 7, Julho: 80-99, 138.

- Krauss, Rosalind 1994 «A View of Modernism», in Harrison e Wood (orgs.), 953-956 [1972].
- Krauss, Rosalind 1997 *October: The Second Decade, 1986-1996*. Cambridge: The MIT Press.
- Lacy, Suzanne,(org.), 1995 *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle-Washington: BayPress.
- Landow, George P. 1992 *Hypertext: The Convergence of contemporary Literary Theory and Technology*, Baltimore and London: Johns Hopkins UP.
- Lash, Scott e Urry, John 1994 *Economies of Signs & Space*, London: Sage Publications.
- Leeson, Lynn Hershman (org.) 1996 *Clicking In: hot links to a digital culture*. Seattle: Bay Press.
- Levy, Pierre 1997 *A Inteligência Colectiva: Para uma Antropologia do Ciberespaço*, «Epistemologia e Sociedade», Lisboa: Instituto Piaget [1994].
- Lucie-Smith, Edward 1995 *Movements in Art since 1945: Issues and concepts*, London: Thames and Hudson [1969].
- Lucie-Smith, Edward 1994 *Le Réalisme Américain*, «Art», Paris: Éditions de La Martinière.
- Lunenfeld, Peter 1998 «À Procura da Ópera Telefónica», in Giannetti: 75-92.
- Malina, Roger 1998 «Sobre as mutações culturais», in *Cyber, criação na era digital 98*, Lisboa: Portugal Telecom, Centro Cultural de Belém: 7-10.
- Marcus, George E. (org.) 1996 *Connected, Engagements with Media*, «Late editions 3, Cultural studies for the end of the century», Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. 1995 «Translator translated», *Artforum*, XXXIII, 7, Março: 80-83,110,114,118,119.
- Moles, Abraham 1990 *Arte e computador*, «Grande Angular, 3», Porto: Edições Afrontamento.
- Nixon, Mark 1998 «Invisible Art», *World Art*, 17: 64-67.
- Nunes, João Arriscado 1996 «Fronteiras, hibridismo e mediatização: os novos territórios da cultura», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 45: 35-71.
- Nunes, João Arriscado 1996 «Media, Práticas Culturais e Imaginação Sociológica», *Oficina do CES*, 72.
- Nunes, João Arriscado 1998 «Para além das «duas culturas»: tecnociências, tecnoculturas e teoria crítica», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52-53: 15-60.
- Penley, Constance e Ross, Andrew (orgs.) 1991 *Technoculture*, «Cultural Politics, Vol. 3», Oxford: Minnesota Press
- Pinto, António Cerveira 1993 «Imagem armadilhada», *Imagens para os anos 90*, Porto: Fundação de Serralves, 15-17.
- Rheingold, Howard 1996 *A comunidade virtual*, «Ciência Aberta», Lisboa: Gradiva [1993].
- Ritzer, George 1992 *Sociological Theory*, «Sociology Series», New York: McGraw-Hill [1983].
- Roberts, James 1992 «Painting as a performance», *Art in America*, vol. 80, 5, Maio: 113-118, 155.
- Rueda, Jesús 1995 «Los origenes de la música electrónica.» in Rodeiro, M.e Teruggi (orgs.), D., *Poética Electrónica, panorama das músicas electroacústicas 1950/1995*, Centro Galego de Arte Contemporânea: 69-79.
- Santos, A. M. Nunes dos (org.) 1993 *Arte e tecnologia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Santos, Boaventura da Sousa 1995a *Pela mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto: Afrontamento [1994].
- Santos, Boaventura de 1995b *Introdução a uma ciência pós-moderna*, Porto: Afrontamento.

Sousa Santos, Boaventura de Sousa Santos, Boaventura de Sousa	1995c	<i>Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition</i> , Nova Iorque: Routledge.
Sousa Santos, Boaventura de Sousa	1996	<i>Um discurso sobre as ciências</i> , Porto: Afrontamento [1987].
Sproccati, Sandro	1994	<i>Guia de História da Arte</i> , Lisboa: Editorial Presença, [1991].
Stone, Allucquère Rosanne	1996	<i>The War of Desire and Technology at the Close of Mechanical Age</i> , Cambridge: MIT Press [1995].
Strinati, Dominic	1995	<i>An Introduction to Theories of Popular Culture</i> , London: Routledge.
Stucker, F. Charles	1991	«Rauschenberg: An untold story?» <i>Art in America</i> , vol. 79, 7, Julho: 29, 31, 33, 35.
Taylor, Brandon	1995	<i>The Art of Today</i> , «Everyman Art Library», London: Calmann and King.
Thompson, John B.	1990	<i>Ideology and Modern Culture, Critical Social Theory in the Era of Mass Communication</i> , Cambridge: Polity Press.
Vindt, Gérard (org.)	1998	<i>500 anos de Capitalismo: A Mundialização de Vasco da Gama a Bill Gates</i> , «Memórias do Mundo 1», Lisboa: Temas e Debates.
Virilio, Paul	1995	«Critical Reflections»; <i>Artforum</i> , XXXIV, Nº.5, Novembro: 82, 83, 112.
Wallis, Brian e Tucker, Marcia (orgs.)	1984	<i>Art after Modernism: Rethinking representation</i> , Boston: Godine.
Welchman, John C	1995	<i>Modernism Recolocated: Towards a Cultural Studies of Visual Modernity</i> , St. Leonards: Allen & Unwin.
Wheale, Nigel	1995	<i>The Postmodern Arts, An introductory reader</i> , London: Routledge.
Wittig, Rob	1994	<i>Invisible rendezvous</i> , Wesleyan University Press of New England.
Woolley, Benjamin	1997	<i>Mundos Virtuais: Uma viagem na hipo e hiper-realidade</i> , «Caminho da Ciência», Lisboa: Caminho [1992].
Zulaika, Joseba	1997	<i>Crónica de una Seducción</i> , Madrid: Nerea.

Documentos electrónicos:

Adilkno	1998	«The data dandy», The Media Archive, <a href="http://www.thing.desk.nl/bitwet/adilkno/TheMediaArchive/26.txt">http://www.thing.desk.nl/bitwet/adilkno/TheMediaArchive/26.txt</a> (20/11/1999).
Ascott, Roy	1996	«The museum of the third Kind», <i>Intercommunication</i> , 15, <a href="http://www.nttic.org.jp/pub/ic_mag/ic015/ascott/ascott_2_e.html">http://www.nttic.org.jp/pub/ic_mag/ic015/ascott/ascott_2_e.html</a> (24/12/1995).
Baigorrí, Laura	1997	«Jodí o el error que deviene arte», <i>Bitniks</i> , <a href="http://www.bitniks.es/bn/revista2/arte.html">http://www.bitniks.es/bn/revista2/arte.html</a> , (9/9/1999)
Bak, Arpad	1999	«Dead Media Project: An Interview with Bruce Sterling», <i>Ctheory</i> , Theory, Technology and Culture, vol. 22, nºs 1-2, <a href="http://www.ctheory.com/a68.html">http://www.ctheory.com/a68.html</a> , (16/03/1999).
Baumgartel, Tillman	1999	«Mafia versus mafia», <i>Telepolis</i> , <a href="http://www.heise.de/tp/english/inhalt/sa/3362/1.html">http://www.heise.de/tp/english/inhalt/sa/3362/1.html</a> (31/7/1999)
Brea, José Luis	1999	«Breve antiglosario sobre arte electrónico - REVE - o diccionario de tópicos - sobre el arte electrónico» in Arco electrónico, <a href="http://www.arco.ifema.es/anoti13/esp/breve.htm">http://www.arco.ifema.es/anoti13/esp/breve.htm</a> , (Outubro de 1999).
Brown, Jerry e Vidal, Gore	1996	We the People Radio: Gore Vidal Interview with Jerry Brown, <a href="http://www.wtp.org/radio/transcripts/tr960708.html">http://www.wtp.org/radio/transcripts/tr960708.html</a> , (7/

- 8/1996)
- Burnett, Kathleen, 1992 «Toward a theory of hypertextual design», *Postmodern Culture*, v.3 n.º. 2, Janeiro, <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.193/burnett.193>, (1996).
- Cosic, Vuc e Shulgin, Alexei 1996 «Who drew the line?» From: Vuk Cosic <vuk@kud-fp.si> Date: Fri, 17 May 1996 19:38:50 CET, <http://www.desk.nl/~nettime/zkp2/theline.html>, (22/11/1999).
- Decter, Joshua (org.) 1996 "Strange Days are Here" was a live panel which took place at the School of Visual Arts on the Evening of March 26, [http://adaweb.walkerart.org/context/events/strange\\_days.html](http://adaweb.walkerart.org/context/events/strange_days.html) (Agosto de 1999).
- Druckrey, Timothy 1998 «Fast, Cheap and Out of Control» *Telepolis* <http://www.heise.de/ftp/english/inhalt/sa/3171/2.html>, Agosto 1999).
- Druckrey, Timothy 1997 «Pandemonium and Absurdity», *Telepolis*, <http://www.heise.de/ftp/english/special/ku/6182/1.html> (Agosto 1999).
- Druckrey, Timothy 1998 «Rápido, barato y fuera de control.» *Aleph*, <http://aleph-arts.org/pens/rapido.htm>, (9/10/1999).
- Ferreira , Rita H. 1998 « TechnoSphere, uma comunidade virtual.» *Público/Computadores*, <<http://www.publico.pt/publico/1998/11/23/Computadores/TI04CX02.html>>, (24/11/1998).
- Ferreira , Rita H. 1998 «O que é a TechnoSphere?» *Público/Computadores*, <<http://www.publico.pt/publico/1998/11/23/Computadores/TI04CX04.html>>, (24/11/1998).
- Jennings, M. Edward 1992 «The text is dead; long live the techst», *Postmodern Culture*, v.2 n.3, May, <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.592/review-4.592> (1996).
- Lovink, Geert 1993 «The Media gesture of Data Dandyism», *Ctheory* [http://www.ctheory.com/e-media\\_gesture\\_of\\_data.html](http://www.ctheory.com/e-media_gesture_of_data.html) (15/9/99).
- Manovich, Lev 1997 «Behind the screen/Russian New Media», *Ctheory*, <http://www.ctheory.com/a50.html>, (15/9/1999).
- Mata, Rudolfo 1999 «Humanismo disfrazado?» *El navegante*, <http://www.etcetera.com.mx/colab/nave0270.htm>, (Agosto 1999).
- Medosch, Armin 1997 «Interview with Alexei E. Shulgin», *Telepolis*, <http://www.heise.de/ftp/english/special/ku/6173/1.html>, (10/12/1999).
- Mata, Rudolfo 1999 «Humanismo disfrazado?» *El navegante*, <http://www.etcetera.com.mx/colab/nave0270.htm>, (Agosto 1999).
- McLaughlin, Margaret L. 1999 «The Art Site on the World Wide Web», Annenberg School for Communication University of Southern California. <http://www.ascusc.org/jcmc/vol1/issue4/mclaugh.html>, (9/08/1999)
- Moulthrop, Stuart 1991 «You say you want a revolution? Hypertext and the laws of media», *Postmodern Culture*, v.1 n.3, May, <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.591/moulthro.591> (1996).
- North, Tim 1994 «The Internet and Usenet Global Computer Networks. An investigation of their culture and its effects on new users», a masters thesis of Sociology, <http://www.vianet.net.au/~timn/thesis/index.html> (20/12/1999).
- Oliveira, Carlos 1996 «Global Algorithm 1.7: The Silence of the Lambs: Paul Virilio in Conversation», *CTHEORY*, Multimedia, Global Algorithm nº 1.7, <http://www.ctheory.com/ga1.7-silence.html>, (Fevereiro

- de 1999).
- Pires, Jorge P. 1999 «A arte do código», *Expresso/Vidas*,  
<http://www.expresso.pt/ed1393/v221.asp?ls>, (10/7/1999).
- Prophet, Jane 1998 «A Internet aproxima o artista do seu público»,  
 entrevistada por Ferreira, Rita H. *Público/Computadores*,  
<http://www.publico.pt/publico/1998/11/23/Computadores/TI04.html>, (24/11/1998).
- Ross, David 1999 «Art in the age of digital reproduction»,  
 (http://switch.sjsu.edu/web/ross.html), (7/8/1999).
- Scher, Julia e Weil, 1996 «Internet, art», *Artifices 4*, *Artifices Actes*,  
 Simon [http://www.labart.univ-paris8.fr/artifice/artifices\\_4/Actes/acte5.html](http://www.labart.univ-paris8.fr/artifice/artifices_4/Actes/acte5.html), (10/10/1999).
- Trindade, Rui 1999 «A arte dos bits», *Expresso/Revista*,  
 (http://www.expresso.pt/ed1388/r1221.asp?ls), (5/6/1999).

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>2</b>
1.1. NOTA PRELIMINAR .....	2
1.2. POSIÇÃO DO PROBLEMA.....	3
1.3. ORIENTAÇÕES METODÓGICAS .....	15
1.4. SÍNTESE DAS FONTES DE INFORMAÇÃO. ....	19
<b>2. ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA</b> .....	<b>21</b>
2.1. LIGAÇÕES PERIGOSAS? .....	21
2.2. BENJAMIN REVISTADO. ....	24
<b>3. O SISTEMA ARTÍSTICO INSTITUCIONAL (SAI).</b> .....	<b>29</b>
3.1. O PROJECTO SUBJACENTE AO SAI: A MODERNIDADE. ....	29
3.2. OS PILARES DO SAI: OS MUSEUS. DO LOUVRE AO GUGGENHEIM. ....	31
3.3. O CORAÇÃO DO SAI: NOVA IORQUE DA AFIRMAÇÃO À DISSIMULAÇÃO.....	40
3.4. A ARTE DO SAI: O CONCEPTUALISMO.....	50
3.5. A ARTE DAS MARGENS DO SAI: UM NOVO GÉNERO DE ARTE PÚBLICA. ....	58
<b>4. OS ANTECEDENTES ARTÍSTICOS DA NET.ART.</b> .....	<b>63</b>
4.1. PRÁTICAS TECNOLÓGICAS. ....	63
4.2. ATITUDES E COMUNICAÇÃO.....	69
<b>5. ARTE NA NET.</b> .....	<b>85</b>
5.1. A INTERNET.....	85
5.1.1. As origens.....	85
5.1.2. As características.....	92
5.1.2.1. Comunicação Mediada por Computador (CMC).....	92
5.1.2.2. WWW, hipertexto, hipermedia, Java e VRML.....	94
5.2. LOCAIS ARTÍSTICOS.....	99
5.2.1. Os contextos.....	99
5.2.2. A história da net.art.....	102
5.2.3. Os conteúdos.....	114
5.2.3.1. O museu sem paredes. ....	114
5.2.3.2. Publicações electrónicas. ....	115
5.2.3.3. Instituições que apoiam a net.art. ....	120
5.2.3.2.1. Instituições inseridas no SAI .....	120
5.2.3.2.2. Instituições não inseridas no SAI.....	126
5.2.3.2.3. Festivais, concursos e exposições de net.art. ....	133
<b>6. NET.ART.</b> .....	<b>136</b>
6.1. COM LIGAÇÃO AO SAI.....	136
6.2. SEM LIGAÇÃO AO SAI.....	146
6.2.1.1. Os projectos. ....	147
6.2.2.2. A net.art. ....	154

6.2.2.3. Browser art.....	167
6.3 AS CARACTERÍSTICAS DA NET ART.....	170
<b>7. CONCLUSÕES.....</b>	<b>174</b>
<b>8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: .....</b>	<b>188</b>

