

A OBRA DE ARTE ABERTA E OS PROCESSOS DE INTERATIVIDADE

Venise Paschoal de Melo.¹ UFMS. venisemelo@gmail.com
Luciana Martha Silveira.² PPGTE/UTFPR. silveira.lucianam@gmail.com

RESUMO: Este artigo visa refletir sobre conceitos e modos de desenvolvimento da abertura da obra de arte em percurso histórico. Para tal, propomos uma investigação a respeito da obra aberta em seus diversos níveis, transitando na compreensão de seu sentido e métodos de classificação, desde os modos interpretativos às suas complexas formas inseridas na interatividade. Com o fundamental objetivo em aprofundarmo-nos na compreensão sobre os processos de interatividade inseridos na arte digital e eletrônica, propomos a articulação entre importantes pesquisadores, tais como Umberto Eco, Guy Debord, Nicolas Bourriaud, Claudia Gianetti e Julio Plaza, a fim de perceber, em seus diferentes discursos e épocas históricas, a importância da inauguração e promoção de trabalhos artísticos inacabados, em diálogo aberto com o espectador, o que consequentemente contribui para a alteração do estado da arte, transformando-a de elemento contemplativo em fenômeno de ação, acontecimento e agência do sujeito.

Palavras-chave: Obra Aberta; Arte; Participação; Interatividade.

OPEN WORK TO INTERACTIVE PROCESSES

ABSTRACT: *This article aims to reflect about the concepts and ways of development of the open work in art history. For that, we propose a research about open work in its various levels, transiting in understanding its meaning and methods of classification, since interpretative modes to their complex forms inserted into interactivity. With the crucial objective in comprehending the processes of interactivity in digital art and electronics, we propose the articulation between important researchers, such as Umberto Eco, Guy Debord, Nicolas Bourriaud, Claudia Gianetti and Julio Plaza in order to realise, in their different discourses and historical times, the importance of the inauguration and promotion of unfinished artwork, in open dialogue with the viewer, which consequently contributes to changing the state of the art, contemplative element transformed in active phenomenon, event and the subject's agency.*

Keywords: *Open Work; Art; Participation; Interactivity.*

¹ Mestre em Estudos de Linguagens (UFMS), doutoranda em Tecnologia (UTFPR, Curitiba/PR - Brasil) - <http://lattes.cnpq.br/8298296522722370>

² Orientadora, Professora do PPGTE/UTFPR, Curitiba/PR - Brasil, Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e Pós-Doutora pela Universidade de Michigan - <http://lattes.cnpq.br/9969574876271040>

Atualmente muito tem se falado, no contexto da arte contemporânea, a respeito da abertura da obra, da participação do espectador e, principalmente, sobre os processos de interatividade inseridos na arte digital e eletrônica. Porém, ao refletirmos sobre o conceito de abertura da obra de arte no contexto geral da história da arte, é importante ressaltar que os papéis de autoria e participação na obra, são ações provenientes dos movimentos artísticos ocorridos no início do século XX. Uma vez que a arte se liberta dos seus moldes rígidos, fixos e contemplativos, especialmente, a partir da negação da pintura e da escultura tradicionais, gradualmente no percurso de seu processo histórico, vai se transformando em experiência e acontecimento ao propor um *feedback* com o espectador.

A obra se torna um convite ao diálogo com o espectador, e este por sua vez, sai de sua zona de conforto, da passividade da contemplação, e recebe um novo papel: o de dar sentido e continuidade aos trabalhos artísticos inacabados, ampliando os conceitos de objetos para acontecimentos artísticos, alterando o estado de observação e contemplação de exposições de arte para vivências e experiências abertas.

Este *feedback*, entre obra e espectador, pode ser evidenciado, inicialmente, a partir das obras interpretativas propostas pelo artista Marcel Duchamp. Através de jogos de ironia e enigmas, por volta de 1913, o artista nos apresenta seus *Ready-Mades*, objetos conceituais exibidos como uma nova possibilidade para o discurso artístico daquela época. Com um forte apelo aos conceitos de *antiarte*, seu objetivo maior era o de criticar os moldes de validação da própria arte, ou seja, a rejeição dos valores estéticos e os cânones consolidados, em favor de ações provocativas e impactantes.

Marcel Duchamp influenciou e foi influenciado por outros movimentos da época, como o Dadaísmo, e seus objetos, apropriados do cotidiano, são expostos como máquinas filosóficas, tal como a Grande Imagem de Vidro (1923), a Roda de Bicicleta (1913), a Fonte (1917) e o Porta-garrafas (1914), nos quais o artista insere conceitos e metáforas, a fim de estimular no espectador processos intelectuais, carregados de pluralidades de significados e interpretações.

Em seu texto denominado “O acto criativo” (1957), Duchamp reflete sobre a importância do papel do espectador diante da obra. Fundamental para um processo de *transubstanciação*, o espectador se torna responsável em transformar o objeto exposto em substância conceitual e racional, e assim, determinar o peso da obra em sua escala estética. Com este entendimento, o artista acreditava que o ato criativo não é uma ação exclusiva do artista, mas também do espectador, que contribui com o processo, ao decifrar, interpretar e ressignificar uma obra de arte.

É essencialmente acerca deste conceito, que este trabalho se fundamenta. No pensamento e compreensão da abertura da obra de arte e das relações propostas ao espectador como sujeito ativo. Para este processo de investigação, apresentaremos o pensamento de alguns autores que refletem com profundidade sobre a temática da abertura da obra de arte, dentre eles, Umberto Eco, Guy Debord, Nicolas Bourriaud e Claudia Gianetti.

As denominações “Obra Aberta”, “Obra como Potência”, “Obra em Movimento” e “Arte de Relações” são alguns dos termos localizados na fala de Umberto Eco, que se refere à abertura da obra de arte e às múltiplas possibilidades de intervenções pelo fruidor. Seu ponto de vista se volta, tanto para se referir aos modos de colaboração do espectador, com os processos de liberdade interpretativa no discurso da obra, como na contribuição direta do espectador, na alteração de obras “em movimento”, intercambiáveis, que se realizam e se transformam a partir de trocas diretas com o participante. Deste modo, o referido pesquisador concentra-se, não nas obras-resultado, cristalizadas, tradicionais e clássicas, carregadas de comportamentos estereotipados para a contemplação e passividade do sujeito observador e, sim, na arte-processo, inacabada e

permanentemente no aguardo do fruidor que irá manipulá-la, como um ato de contestação da ordem, em favor de uma maior plasticidade intelectual e de comportamento.

Para Eco, “Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, a forma inicial, através de perspectivas diversas” (ECO, 1991, p. 28). Neste ciclo infinito, o artista é uma espécie de propositor, o espectador é aquele que vivencia as múltiplas possibilidades e faz da obra um acontecimento.

Neste ponto de vista, a obra aberta pode ser classificada em três níveis de intensidade:

1) as obras “abertas” enquanto *em movimento*, que se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2) num nível mais amplo (como gênero da espécie “obra em movimento”) existem aquelas obras que já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas, que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal (ECO, 1991, p. 64).

Para Eco (1991), este primeiro nível de obra aberta, caracterizada como *obra em movimento*, é realizado através da forma de troca e desenvolvido em estruturas imprevistas e fisicamente irrealizadas. Um dos grandes exemplos de produção deste tipo de obra é apontado, pelo autor, como a obra inacabada de Mallarmé, produzida no final do século XIX, conhecido por *Livre – Livro Total*, uma obra plural, na qual além da gramática, da sintaxe e disposição tipográfica, as páginas não possuem ordem e podem ser reagrupadas de modo aleatório. Com uma proposta de leitura não linear, seu propósito é a intercambialidade e a permutabilidade. Uma obra com relações abertas, imprevisível e inacabada. Em seu poema nomeado como *Un Coup de Dés*, ou *Um Lance de Dados*, o referido poeta francês apresenta um conto que solicita uma atenção diferenciada do leitor, com uma estrutura complexa e aberta, propondo, na recusa da passividade da continuidade comum das páginas, a possibilidade de construções de infinitos conceitos.

Encontrar o novo é a motivação do fruidor e, assim sendo, ele é levado pela felicidade da indeterminação, da descontinuidade e da imprevisibilidade de suas escolhas. É através da ampliação das possibilidades que Eco relaciona sua teoria às experiências cognoscitivas, mencionadas na teoria fenomenológica do filósofo Merleau-Ponty: “Como posso ter a experiência do mundo, como um individuo existente em ação, quando nenhuma das perspectivas segundo as quais o vejo consegue esgotá-lo e quando os horizontes estão sempre abertos?” (ECO, 1991, p. 59).

Para Eco, em justaposição à teoria da fenomenologia, é fundamental que a arte, as coisas ou o mundo se apresentem abertos. Não que isto represente uma forma de fuga das necessidades sólidas e seguras da realidade, mas a tendência da ambiguidade, segundo Eco, reflete uma condição de nosso tempo: as poéticas em harmonia com a ciência atual “exprimem as possibilidades positivas do homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida e de saber [...]” (ECO, 1991, p. 60).

O autor supracitado também estabelece relações do conceito de obra aberta à visão einsteiniana da epistemologia quântica:

O mundo multipolar de uma composição serial, onde o fruidor, não condicionado por um centro absoluto, constitui seu sistema de relações fazendo-o emergir de um

contínuo sonoro, em que não existem pontos privilegiados, mas todas as perspectivas são igualmente válidas e ricas de possibilidades – parece muito próximo do universo espaciotemporal imaginado por Einstein, no qual tudo aquilo que para cada um de nós constitui o passado, o presente, o futuro é dado em bloco, e o conjunto dos acontecimentos sucessivos (do nosso ponto de vista) que constitui a existência de uma partícula material é representado por uma linha, a linha de universo da partícula [...] (ECO, 1991, p. 61).

Eco aponta que esta sugestiva analogia entre os universos, o de Einstein e o da *obra em movimento*, possuem relações em seu entendimento de descontinuidade e indeterminação das escolhas. A *obra em movimento* é, deste modo, a possibilidade de múltiplas intervenções, sendo um convite a uma intervenção orientada, para os sujeitos se inserirem livremente no mundo. A abertura da obra consiste, neste aspecto, em um jogo de vitalidade estrutural, na disponibilidade de integrações e na diversidade e multiplicidade de escolhas.

Nesta trajetória é necessário, segundo Eco (1991), reconhecer que não existe obra de arte “fechada”, na medida em que toda obra de arte, desde as pinturas rupestres propõe-se como objeto aberto, pois é característico da arte propor experiências.

Sendo assim, com o objetivo de compreender de modo mais aprofundado aquilo que iremos aqui reconhecer como obra “aberta”, se torna crucial identificar a linha de pensamento que reforça tal ideia nos argumentos do autor. Um dos elementos que nos parece relevante, para esta apreensão, é a importante observação do autor acerca do “campo de estímulos”, na qual a evocação semântica do objeto não se consome no seu referencial, ao contrário, se enriquece cada vez mais quando o significado reflete sobre o significante e se amplia com novas reverberações. Em outras palavras, a relação que ocorre entre obra e receptor vai além da experiência referencial unívoca, pois seu significado passa a ser percebido como elemento ambíguo e plurívoco.

Podemos afirmar que a abertura da obra não é determinada somente pela relação material do objeto, nem somente através do sujeito participante, mas é determinada pela relação entre estímulos organizados com uma intenção estética. Para elucidar tais fatos, Eco complementa:

[...] a *abertura* é a condição de toda fruição estética e toda forma fruível, como dotada de valor estética é “aberta”. É “aberta”, como já vimos, mesmo quando um artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua.

Contudo, a pesquisa sobre as obras abertas realizadas contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de abertura *explícita* e levada até o limite do extremo [...] (ECO, 1991, p. 89).

Estas afirmativas se voltam para a abertura manifesta, multiplicadora de potenciais significações possíveis, valores postulados nos argumentos do autor como “abertura de segundo grau”. Esta abertura, localizada nas poéticas contemporâneas, se insere em obras que propõem estruturas artísticas que exigem do fruidor um desempenho autônomo. Segundo Eco (1991), este tipo de abertura pode ser considerado como um reflexo da tendência geral da cultura atual, em oposição a um antigo modelo cultural, de acontecimentos unívocos, absolutos e inalterados, que passa a se estabelecer em eventos de probabilidades, potencialidades de escolhas e interpretações, associados, pois, a uma nova forma de sobrevivência, como um aspecto de evolução de nossa inteligência e sensibilidade, de modo que cada experiência vem enriquecer e transformar nosso sistema cultural.

Para clarificar estas ideias, é necessário compreender as definições apresentadas pelo autor, que sugere a definição de *abertura de primeiro grau* como um tipo de atividade voltada para o prazer estético, realizado diante de toda obra de arte como parte de um processo cognoscitivo, psicológico; e *abertura de segundo grau* como sendo as relações estabelecidas pelas poéticas contemporâneas, que enfatizam esses mesmos mecanismos, porém apresenta um mecanismo permanentemente aberto às novas possibilidades de um modo aleatório e imprevisto.

Como o autor afirma:

[...] Doenças sociais tais como o conformismo ou a heterodireção, o gregarismo e a massificação, são justamente fruto de uma aquisição passiva de *standards* de compreensão de juízo, identificados com a “boa forma” tanto em moral quanto em política, em dialética como no campo da moda, ao nível dos gostos estéticos ou dos princípios pedagógicos (ECO, 1991, p. 148).

Na ampla compreensão a respeito de *abertura*, não somente no campo da arte, mas no contexto social, no que parece se opor à passividade apresentada aos modelos e esquemas de atuação diversos em nossa contemporaneidade, nos apoiamos no ponto de vista de Eco (1991), no qual atribui à esta *abertura*, especialmente à de *segundo grau*, como um importante exercício e instrumento pedagógico para a produção de juízo crítico de valor de liberdade e autonomia social.

Com o mesmo pensamento, direcionado ao contexto artístico e à oposição aos ditames sociais propostos pela modernização das cidades, podemos localizar um ponto de semelhança com estes conceitos, nos ideais proferidos na mesma época, na década de 1960, pelo Manifesto da Internacional Situacionista, que refletia sobre a “sociedade do espetáculo”.

Na posição de um movimento contra-cultural, o eixo central de sua discussão era a crítica voltada para a padronização das ações dos sujeitos na modernidade e a “pasteurização” da vida cotidiana. Com sua identidade estética e política, o Manifesto acreditava que a arte era capaz de revolucionar o cotidiano, quando inserida em uma espécie de atividade lúdica, abrindo as possibilidades para estimular um estado de espontaneidade nos sujeitos, proporcionando deste modo, um espaço para a criação de *situações*. Na ideia deste Manifesto, o cotidiano urbano poderia ser composto por dois espaços distintos: “o espaço estático”, utilitarista e funcional e “o espaço dinâmico”, no qual o principal habitante seria o *homo ludens*, aquele que atua e joga sobre seu espaço e o transforma.

Em seu contexto histórico, segundo Ricardo (2012), a Internacional Situacionista, fundada por um grupo de artistas, pensadores e ativistas, foi originalmente pensada a partir da conjunção de organizações artísticas como: a Internacional Letrista (IL), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) – criado em oposição à escola de *design* Nova Bauhaus, fundada por um grupo de industriais de Chicago e, também, a Associação Psicogeográfica de Londres (APL) – que voltava suas ações para o estudo dos efeitos do ambiente geográfico e suas relações com as emoções, comportamentos e condutas dos sujeitos no contexto urbano. A Internacional Situacionista foi influenciada também pelo grupo CoBrA, composto por arquitetos com ideais de renovação e aproximação entre a arte e vida, além dos movimentos artísticos dadaísmo e surrealismo.

Ainda segundo o supracitado autor, a principal característica da Internacional Situacionista foi a integração prática da crítica da supressão da arte proposta pelo movimento Dadá e da realização da arte no ponto de vista do surrealismo, unida ainda às representações no movimento proletário e seus ideais de revolução social (RICARDO, 2012, p. 22).

No ponto de vista de Jacques (2013, p. 13) a luta do movimento foi determinantemente “contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade.” A Internacional Situacionista acreditava que o principal antídoto contra estes elementos mencionados era exatamente o seu elemento oposto: “a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura”. (JACQUES, 2013, p. 13).

Para um dos líderes do movimento, Guy Debord, o foco principal da Internacional Situacionista foi o de criticar a sociedade do espetáculo, e o alvo central a ser atingindo era a promoção de passividade nos sujeitos urbanos. Seria preciso ir além da criação de soluções teóricas ou ideológicas, e instalar a teoria e a ideologia de modo ativo na vida cotidiana. Ou conforme argumenta: “Nossa primeira ideia: é preciso mudar o mundo. Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados. Sabemos que essa mudança é possível por meio de ações adequadas.” (DEBORD *In*: JACQUES, 2013, p. 43).

É a partir destes ideais, de ações libertárias e autônomas, que nasce a proposta de “construção de situações”, ou conforme termo utilizado por Debord, a “construção concreta de ambiências” (DEBORD *In*: JACQUES, 2013, p. 54), uma produção de intervenções reais sobre as relações do cenário material da vida e dos comportamentos provocados pelo mesmo. Para o movimento, era necessário encaminhar-se para as seguintes palavras de ordem: “urbanismo unitário, comportamento experimental, propaganda hiperpolítica e construção de ambiências” (DEBORD *In*: JACQUES, 2013, p. 59).

No âmbito destas palavras de ordem, proferidas por Debord, se faz mister a compreensão a cerca da importância da cidade, nos aspectos de representação das ações individuais e coletivas e na perspectiva da construção humana. Nesta sequência, a cidade, como espaço, é encarada como um ambiente para a luta de classes e para revoluções sociais. Para tanto, a Internacional Situacionista firma o emprego dos termos *Psicogeografia* e *Deriva*, no qual o primeiro se volta para “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (JACQUES, 2013, p. 22), e o segundo, é visto como uma forma de conduta, ou “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnicas da passagem rápida por ambiências variadas” (KHALIB, 1958. *In*: JACQUES, 2013, p. 80).

Ou seja, o interessante nestas considerações é, justamente, a reflexão a respeito das circunstâncias comportamentais e experimentais da Internacional Situacionista, pois mais do que estabelecer métodos de estudo sobre as relações urbanas e seus impactos sociais diante da modernização, houve uma intensa vontade em criar desvios de comportamentos estandardizados e ações padronizadas, implicando em um estímulo de aspectos importantes para a atuação dos sujeitos no uso do espaço da cidade, voltando-se para o prazer e a libertação do humano, inclusive na utilização dos conceitos de jogo e abertura para o uso e a transformação dos ambientes urbanos.

Neste ângulo, a *situação* evocada pelo movimento é a própria realização de um jogo e, desta maneira, “contra o espetáculo, a cultura situacionista realizada introduz a participação total” (IS, 1960. *In*: JACQUES, 2013, p. 127). É importante observar, porém, que o conceito de “jogo” proposto aqui é inserido de modo diferente e distante dos aspectos de competição, pois no ponto de vista da Internacional Situacionista, as relações entre ganhar e perder, elementos comumente atribuídos ao jogo, são puras demonstrações de tensões entre indivíduos, cuja pretensão de acumular bens é sua única finalidade. O conceito de jogo, desta maneira, foi empregado em sua acepção direcionada à participação coletiva e da “criação comum das ambiências lúdicas escolhidas”. (IS, 1958. *In*: JACQUES, 2013, p. 60).

Assim, para a Internacional Situacionista, uma das características da nova cultura é a coletividade:

Ela [a nova cultura] tende naturalmente para uma produção coletiva e sem dúvida anônima (pelo menos na medida em que, por não estarem às obras estocadas como mercadorias, essa cultura não é dominada pela necessidade de deixar vestígios). Suas experiências pretendem, no mínimo, uma revolução do comportamento e um urbanismo unitário dinâmico, capaz de estender-se a todo planeta e, depois a todos os planetas habitáveis (IS, 1958. *In*: JACQUES, 2012, p. 127).

A relevância destas alegações propostas pela Internacional Situacionista nos traz importantes considerações a respeito da busca por uma arte lúdica, não padronizada, unilateral, aberta, dialógica, interativa e, acima de tudo, fundamentalmente, com seus valores voltados para uma preocupação e desenvolvimento social. Nela, a abertura dos processos ao pensar e usar a cidade como uma grande obra de arte viva, na construção de ambiências, de modo social, democrático e cultural, aparece sempre em primeiro plano a busca pela liberdade e autonomia dos sujeitos.

Outros conceitos importantes para acrescentar em nossa compreensão a respeito da abertura da obra de arte, são apontados pelo crítico de arte Bourriaud (2009), que lança sua teoria da “Estética Relacional”, na qual fundamenta a ideia primordial da obra que necessita da proximidade do espectador para que ganhe valor e sentido. Para o autor, a arte sempre foi relacional, porém, em diferentes graus, pois a abertura é um fator de sociabilidade e, uma vez que um trabalho artístico pretende sempre ser mais do que uma mera presença no espaço, ele sempre se posiciona de modo aberto ao diálogo. Em outras palavras, a arte relacional ocorre a partir de “uma troca cuja forma é determinada pela forma do próprio objeto, e não pelas determinações que lhe são exteriores.” (BOURRIAUD, 2009, p. 58).

Em concomitância com os ideais da Internacional Situacionista, para Bourriaud (2009), os modos de organização e estruturação das cidades modernas generalizou a experiência da proximidade, gerando conseqüentemente uma espécie de “Urbanização” crescente da experiência artística. Destarte, a obra contemporânea deixa de ser encarada como um espaço a ser percorrido, para se tornar uma “duração a ser experimentada”, sempre aberta a uma troca ilimitada. Segundo o autor, “o substrato da forma da arte de nossa época tem como centro o encontro, o estar juntos, a relação entre o observador e a obra, a elaboração coletiva do sentido” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

A participação do espectador deve ser pensada para além da prática da produção artística, como um espaço aberto à socialização e coletividade. Entre os artistas, que vão desde Marcel Duchamp, em seu discurso a respeito do “coeficiente da arte”, passando pelo Grupo Fluxus com sua arte acontecimento e happenings, percebemos uma abertura cada vez maior no campo de intervenção e atuação direta do receptor na obra de arte. Hoje, com as técnicas digitais, computacionais e eletrônicas, vivenciamos a cultura da interatividade e da multimídia, que inaugura novos espaços e objetos. O artista propõe ao observador a participação por meio de dispositivos e, conseqüentemente, o convida a reelaborar e dar vida à obra. No ponto de vista de Bourriaud, “A obra de arte é uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca [...] hoje o que estabelece a experiência artística é a co-presença dos espectadores diante da obra, quer seja efetiva ou simbólica.” (BOURRIAUD, 2009, p. 80).

A conexão entre a obra e os espectadores é a de relação do *feedback*, fazendo com que o público seja cada vez mais levado em conta (BOURRIAUD, 2009, p. 85). Para o referido autor, a exposição de obras de arte no momento presente se torna, cada vez mais, semelhante a um palco, que convoca o engajamento de um ou vários atores. A função da arte diante deste fenômeno de retroalimentação consiste em:

(...) apropriar-se dos hábitos perceptivos e comportamentais criados pelo complexo tecnoindustrial e transformá-los em *possibilidades de vida* [...] Em outros termos,

consiste em subverter a autoridade da técnica e torná-la capaz de criar maneiras de pensar, ver e viver (BOURRIAUD, 2009, p. 96).

Em suma, para Bourriaud (2009), a abertura da obra de arte, ocasionada pela própria estrutura da sociedade contemporânea, é sinônimo de troca e socialização, sendo as possibilidades apresentadas potencialidades, não somente na vivência e participação da obra, mas também na colaboração para a transformação da vida social. São, portanto, modo eficaz de evidenciar e estimular a coletividade e a proximidade entre as pessoas.

Neste panorama, caminhando para a compreensão das obras abertas de nosso tempo presente, a especialista em Artemídia, Claudia Gianetti (2006) afirma que a arte como “trânsito”, aberta e inacabada, possui como elemento fundamental, a comunicação, e, unida a este processo, está a ideia de participação. Nesta lógica, acredita que a obra aberta “dialogante” não deve ter seu ponto de referência apenas na circulação de informação, e sim na própria comunicação. Em seus apontamentos, Gianetti ressalta a importância de perceber o sentido de comunicação de modo diferente ao seu sentido clássico – apenas como um processo de transmissão, ou ainda equivocadamente como uma simples transferência de informação de um emissor a um receptor – se faz urgente considerar o contexto em que ocorre a comunicação e seus valores semânticos, além de perceber os sujeitos que participam deste processo. Ou como nos explica: “É somente por meio da comunicação entendida como intercâmbio dialógico entre sujeitos ou como conexão entre estruturas, que a informação pode chegar a assumir um sentido estético” (GIANETTI, 2006, p. 60).

Uma vez que o artista não articula somente a si mesmo e seu ambiente, e sim gera um diálogo por meio de sua obra, esta troca se constitui como comunicação e leva ao intercâmbio de informações, e segundo a autora “a arte, ao se valer desse processo, assume a finalidade de *Weltveränderung*, de transformação do mundo como dilatação de nossas realidades (conhecimentos, experiências, sensações, percepções, etc.)” (GIANETTI, 2006, p. 69). Desta maneira, podemos compreender a comunicação como um modo de inter-relação entre sujeitos, ou seja, uma relação estabelecida por códigos constituídos por signos e significados, em situação de trocas ou interação.

Como uma associação entre fluxos de razão e emoção, a arte inscreve-se no domínio do conhecimento. E, neste contexto, as obras participativas permitem ao espectador uma experiência, ou conforme argumenta:

A arte participativa preocupa-se primordialmente, com essa abertura da obra à intervenção do observador. Um passo ainda mais radical é dado pelos sistemas interativos digitais. São sistemas complexos, abertos e pluridimensionais, nos quais o receptor, chamado aqui interator, além de “atuar” mentalmente no espaço da obra, desempenha um papel prático fundamental na sua efetivação (GIANETTI, 2006, p. 111-112).

Inserida no campo da comunicação, a obra se torna flexível e com estrutura aberta, permitindo o acesso direto do público. Distanciada da arte “tradicional”, com sua estrutura definitiva e acabada, a arte interativa se volta aos processos de desmaterialização, subvertendo o sistema de objetos estáveis, para introduzir as possibilidades do intercâmbio de informações entre obra, espectador e meio, produzindo a criação de uma rede dialógica constante, por onde se alcança um tipo de comunicação com graus de problematidade mais amplos.

Diante deste leque de conceitos apresentados, que percorrem a essência da obra aberta, em movimento e da ambiguidade dos elementos de Umberto Eco, os ideais urbano-políticos da Internacional Situacionista, a teoria da arte relacional inserida na importância da proximidade e da coletividade social através da arte, bem como no reconhecimento da arte como comunicação e

trocas infinitas, no ponto de vista de Gianetti, o que se evidencia nesta trajetória, são os importantes aspectos da criação de redes de diálogos na arte, a transposição da passividade contemplativa tradicional pela agência dos sujeitos, em ações que evidenciam a busca pela autonomia e transformações sociais.

Outro ponto de vista importante para articular estas relações entre tipos e níveis de aberturas da obra artística, é aquele apresentado pelo artista multimídia e pesquisador Julio Plaza (2003), cujo pensamento é o de classificar e ordenar a obra de arte por meio de suas fases produtivas e, conseqüentemente, por suas formas ou graus de abertura.

Para Plaza (2003), a abertura da obra de arte à recepção do espectador pode ser relacionada com as fases produtivas e históricas da arte. Deste modo, ele nos apresenta a seguinte classificação: (1) as *imagens de primeira geração* – representadas pelas obras artesanais; (2) as *imagens de segunda geração* – caracterizadas pelo momento industrial; e, por fim, (3) as *imagens de terceira geração* – que correspondem às imagens de nosso tempo, inseridas no contexto da eletrônica.

Neste mesmo processo de gerar categorias, o autor aponta suas aberturas, de acordo com sua fase de produção, deste modo, a *abertura de primeiro grau* irá se identificar com os aspectos de ambigüidade e polissemia, nas múltiplas possibilidades de leitura da obra, aspectos equivalentes àqueles apontados por Umberto Eco (1991), em suas definições para a *obra aberta de primeiro grau*.

Em concordância com Eco (1991), Plaza (2003) acredita ser esta primeira abertura, local para a participação passiva, ou seja, uma área que comporta os aspectos do estado de contemplação da arte, inserindo-se nas possibilidades de aberturas de interpretações e ao estímulo à imaginação. Aponta também, o importante conceito de *intertextualidade*, proveniente das teorias de Mikhail Bakhtin no campo da literatura, para elucidar seu ponto de vista, no qual a condição básica é a ideia de obras inacabadas ou o “inacabamento de princípio” (*apud* PLAZA, 2003, p. 10), ou seja, a leitura de uma obra pode ser considerada um ato cognitivo, pois interfere modificando o conhecimento, e envolve a percepção e reflexão sobre um determinado tema.

De modo ainda mais exemplificado, conforme Eco (1962), a leitura de um texto com as formas de recepção alteradas gera o que o podemos denominar de Leitor-Modelo:

[...] um leitor ideal que disponha de muito tempo, tenha muita perspicácia associativa, com uma enciclopédia com limites indefinidos, mas não qualquer tipo de leitor. Constrói o próprio Leitor-Modelo, escolhendo os graus de dificuldade lingüística, a riqueza das referências e inserindo no texto chaves, alusões, possibilidades mesmo que variáveis de leituras cruzadas (ECO, 1962, p. 43).

Nesta compreensão, o texto e sua interpretação formam-se a partir da relação alternada fruidor/fruído. A *abertura de primeiro grau* se refere, então, ao leitor/espectador que, dentro de seu universo de interpretações, participa no processo de geração de sentido do próprio texto/obra.

Já a *abertura de segundo grau*, segundo Plaza (2003), é voltada para as alterações estruturais da obra, nas quais o espectador se insere como participante, com possibilidades de manipulação e interação física com a obra. Provavelmente, é aqui também que localizam as afirmativas de Eco (1991), ao se referir a classificação de *obra aberta em segundo grau*, assim como as ações da arte da Internacional Situacionista e tantos outros trabalhos que perpassam os movimentos da arte moderna.

Pontuada em uma participação ativa, na qual o espectador é convidado a explorar, manipular e modificar objetos artísticos, a ideia de ambiente insere o participante de corpo inteiro na obra, e esta por sua vez, se desmaterializa. A participação do espectador, na “transferência da

responsabilidade criativa”, está contida no “princípio de criação coletiva” (PLAZA, 2003, p. 14). Desta maneira, a importância da obra com *abertura de segundo grau* é a inserção face a face entre espectador e obra, de modo próximo e dramatizado.

Ao nos posicionarmos diante das obras apresentadas nos tempos atuais, percebemos que este *feedback* ocorre hoje a partir do uso, cada vez mais frequente dos computadores, câmeras de vídeo, equipamentos de som, entre outros equipamentos tecnológicos. Diversos artistas vêm se apropriando da mediação dos sistemas eletrônico-digitais, bem como o uso dos recursos dos fluxos da informação e simulação em suas produções artísticas. O resultado deste cenário são obras constituídas por dados numéricos, introduzidas intensamente nas possibilidades de multiplicidade e hibridização das linguagens (vídeo, fotografia, vetorização, som, textos), inseridas em obras que exigem a presença do espectador para sua existência e sentido, fato que, conseqüentemente, vem gerando modificações nos modos de produção e fruição da arte.

É através destes processos impulsionados pela Artemídia, na abertura mediada por interfaces digitais, que se localiza a *abertura de terceiro grau*. Para Plaza (2003), os modos de participação e abertura da obra de arte, neste nível, se intensificam e se expandem, e vão além da abertura interpretativa ou participativa, se estendem aos processos de interatividade. Ou como explicita:

Os artistas tecnológicos estão mais interessados nos processos de criação artística e de exploração estética do que na produção de obras acabadas. Eles se interessam pela realização de obras inovadoras e “abertas”, onde a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com tecnologia. (PLAZA, 2003, p. 17).

Com argumentos semelhantes aos apontados pela pesquisadora Claudia Gianetti (2006), Plaza (2003) acredita que a arte tecnológica e interativa pode ser classificada como “arte da comunicação”. Pois, caracterizada por meio de seus sistemas híbridos e multimídia, além de propor situações de experimentações ao receptor, está inscrita no espaço da informação (redes telemáticas). Ou como afirma: “Interatividade é também a uma nova forma de apreender as comunicações” (PLAZA, 2003, p. 20). Nestes aspectos, a condição de existência da obra aberta interativa é a participação obrigatória do público.

Para o autor, a obra de arte *aberta de terceiro grau*, se envolve necessariamente com manipulações, simulações e interações em tempo real. Assim sendo, a interatividade não é somente um recurso técnico, mas também um elemento que transforma e amplia as aberturas da obra de arte em seus aspectos físicos, psicológicos e perceptivos. Nos princípios de abertura, aleatoriedade e potencialidade, o participante torna-se co-autor e as obras se tornam campo aberto para uma co-produção de resultados imprevisíveis.

Diante destas considerações, é importante perceber que a abertura da obra em seu percurso histórico foi se ampliando e gradativamente passou dos aspectos interpretativos à participação direta e chegou aos complexos processos de interatividade. Uma vez convertida em acontecimento e evento, o espectador vem se tornando a condição chave para a sua existência e sentido.

Nesta perspectiva, é significativo observarmos na fala dos autores aqui apresentados, esta gradativa alternância e expansão do papel do espectador, diante dos diversos níveis de abertura da obra na trajetória da produção artística. Visto que, no ponto de vista dos autores por nós citados, a preocupação com os aspectos dialógicos entre obra-espectador partiu do desejo dos artistas, na força de criticar os padrões de comportamento vigentes, especialmente na década de 1960, e as relações sociais na arte eram evocadas com intencionalidades claras e diretas, como é o caso da Internacional Situacionista, em seu processo de arte desmaterializada, que se confunde com a vida urbana e com ações em benefício de revoluções de classes. A abertura da obra a favor da autonomia do sujeito e

suas relações de coletividade e proximidade são elementos importantes para o enaltecimento da obra aberta, e não podem ser desconsiderados.

Por conseguinte, com as possibilidades apresentadas pelos aparatos tecnológicos e a abertura da arte elevada ao nível da interatividade, se torna necessário observar, não somente seus aspectos técnicos e potencialidades tecnológicas, mas também suas implicâncias sociais, nas quais através da Estética Relacional, que percebe na arte de nosso tempo, uma atuação favorável aos aspectos coletivos, por meio da promoção da proximidade entre os participantes, bem como suas relações comunicacionais e dialógicas através da obra interativa.

O que fica evidenciado nestes apontamentos é, justamente, o reconhecimento dos propósitos e intencionalidade da arte na transformação dos valores dos sujeitos e de seu contexto social. Neste aspecto, podemos afirmar que a abertura da obra, em todo o seu processo de desenvolvimento histórico, até os dias atuais, tem sido uma espécie de estímulo, aposta e crença no reforço de valores críticos para a formação de um sujeito livre e autônomo.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

DEBORD, Guy. **Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência Situacionista Internacional** (1957). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 43-59.

DUCHAMP, Marcel. **O Acto Criativo** (1957), trad. Rui Cascais Parada. Lisboa: Água Forte, 1997.

ECO, Umberto. **Lector in Fábula: a leitura do texto literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GIANNETTI, Claudia. **Estética digital: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA - IS. **Contribuição para uma definição situacionista de jogo** (1958). In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 60-61.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA - IS. **Manifesto** (1960). In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 126-128.

KHALIB, Abdelhafid. **Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris** (1958). In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 79-84.

JACQUES, Paola. **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. ARS (São Paulo), v. 1, n. 2, p. 09-29, 2003.

RICARDO, Pablo. **Guy Debord, jogo e estratégia: uma teoria crítica da vida**. (258 p.) Tese de doutorado – UFMG. Belo Horizonte, 2012.