

Os graus de abertura e as relações obra- recepção em Julio Plaza,

em diálogo com novos estudos da cultura
e a visão sistêmica

Rogério Salatini de Almeida | USP

Artista e pesquisador paulista, interessado em diversas linguagens artísticas, formado pelo curso de Comunicação das Artes do Corpo/PUC-SP, com habilitação em dança; Especialista em Gestão Cultural pelo Centro Universitário SENAC/SP; e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Resumo. O texto versa, inicialmente, sobre escritos da interatividade na obra de arte, mais especificamente o pensamento do artista e professor Julio Plaza, tangenciando a questão da recepção, ponto em que aborda as ideias do crítico literário Paul Zumthor. Percorre o caminho dos estudos do corpo na cultura pelo olhar de Helena Katz e Christine Greiner, para finalmente produzir uma escrita inter-teórica acerca da definição de “obra aberta”, presente em Plaza, em relação ao conceito de “sistema aberto”, na visão sistêmica, a qual tem aqui, como base, artigo sobre o tema de autoria de Jorge Vieira.

Palavras-chave. artes, interatividade, cultura, recepção, performance.

The degrees of openness and the work-reception relations in Julio Plaza, in dialogue with new studies of the culture and the systemic theory

Abstract. The text deals initially on written about interactivity in the artwork, more specifically the thought of the artist and professor Julio Plaza, tangentially to the question of reception, at which point addresses the literary critic Paul Zumthor ideas. Travel the path of body studies in culture through the eyes of Helena Katz and Christine Greiner, to finally produce an inter-theoretical writing about the definition of “open work of art”, present in Plaza in relation to the concept of “open system” in the systemic vision, which is here, as a base, paper on the subject by Jorge Vieira.

Keywords. arts, interactivity, culture, reception, performance.



1. Interatividade e graus da abertura da obra de arte em Julio Plaza

Neste artigo, busca-se revisitar o pensamento do artista Julio Plaza acerca da questão da interatividade e das relações entre obra e público, expresso em seu texto *Arte e interatividade: Autor-obra-recepção*, de 2000, por meio de diálogos com novos estudos nos campos do corpo (percepção e cognição), performance (recepção) e a ontologia sistêmica.

Nascido em Madrid, no final da década de 1930, Plaza vem ao Brasil para integrar a representação espanhola na *IX Bienal de São Paulo*, em 1967, passa dois anos no Rio de Janeiro, quatro anos em Porto Rico e volta a São Paulo, onde se estabelece em 1973. Seguidor de uma tradição do construtivismo europeu, torna-se um dos artistas mais importantes da história recente da arte no Brasil.

Seu trabalho, além de sua produção artística, também se dá no campo teórico. Plaza realizou trabalhos na Universidade de Porto Rico e Universidade Federal do Rio Grande do Sul até tornar-se professor titular no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Em seu texto, acima citado, o artista e professor reflete sobre o tema da recepção em arte, assunto que, segundo Plaza, percorre quase todo o século XX. O autor faz notar que o surgimento da interatividade se dá com as *Telephone Pictures* de Moholy Nagy, quando o artista cria uma série de pinturas em porcelana esmaltada trabalhando ao telefone com o supervisor de uma fábrica de serviços de comunicação visual, em 1922. No texto de Plaza, faz-se necessário um mapeamento dos modos de relação entre espectador e obra de arte, da passividade da contemplação à interatividade, relação recíproca, passando pelas participações ativas, que envolvem exploração, e perceptivas, que lidam com cinestesia e propriocepção.

Ao descrever o que denomina “graus de abertura”, no texto *Arte e interatividade: Autor-obra-recepção*, percorre uma “linha do tempo” de teorias e conceitos, como “intertextualidade”, de Bakhtin, e “funções da linguagem”, de Jakobson, que parte da distinção entre a função prática e emotiva da linguagem, a saber, sua inclinação ao significado, e a função poética, segundo o autor, orientada para o signo como tal. O autor cita ainda o conceito de “museus imaginários” de Malraux, para então falar da “obra aberta” de Umberto Eco, que define arte como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante” (ECO *apud* PLAZA, 1990, p. 11). É nesta



pluralidade de significados que Plaza fundamenta sua nomeação do primeiro grau de abertura da arte, no qual, mesmo de forma contemplativa, o espectador é parte da obra, transitando entre suas possibilidades de leitura. O segundo grau de abertura descrito por Plaza lida com conceitos como “ambiente”, “exploração do objeto artístico” e, ainda, a “obra aberta”. Desenvolvem-se sobre uma ideia de “participação ativa do espectador”, poéticas que o autor situa nos anos 1970, presentes em um tipo de arte que “tem por objetivo encurtar a distância entre criador e espectador” (PLAZA, 1990, p. 14). Seriam representantes destas poéticas, inspiradas pela tendência pluriartística da década em questão, artistas como Living Theater, J. Cage, M. Cunningham, L. Clark e Hélio Oiticica. A radicalização da forma participativa da arte, no entanto, viria com os situacionistas, e uma acentuação dos aspectos perceptivos, com a *op-art* e a arte cinética.

Importante guardarmos uma citação do texto, quanto a este segundo grau de abertura da obra arte, à qual retornaremos mais adiante, na continuidade do pensamento aqui em desenvolvimento. Diz Plaza:

Nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra. Na instalação, não é importante o objeto artístico clássico, fechado em si mesmo, mas a confrontação dramática do ambiente com o espectador. (PLAZA, 1990, p. 14)

No texto, o pensamento de Julio Plaza segue em direção ao próximo grau de abertura da obra de arte: a interatividade. Resultado da aceleração das relações entre arte e tecnologia, a arte denominada por Edmond Couchot como “numérica”, emergente no final dos anos 1960, torna-se disparadora de discussões sobre o valor estético dos produtos artísticos gerados em processos envolvendo a computação. Plaza faz referência ao artigo *Art ou non-art?* que credita aos *Dossiers de l'audiovisuel* de 1987, como um compêndio deste debate, apresentando desde a visão da crítica de arte Jasia Reichardt, de que nada produzido pelo computador estaria próximo de uma obra de arte, até o ponto de vista expansivo de Gene Youngblood, segundo o qual o computador iria futuramente englobar todos os meios (PLAZA, 1990).

A proposição mais efetiva do autor é de que a esta altura os artistas já estão efetivamente mais interessados em trabalhar processualmente do que em gerar produtos artísticos, e este aspecto experimental lida com princípios como sinergia, poéticas sensoriais, colaboração e inovação crítica, ao ponto de revolucionar os conceitos de “artista”, “autoria”, “imaterialidade”, “reprodução” e “reprodutibilidade” (PLAZA, 1990).



Uma obra de arte interativa é um espaço latente e suscetível a todos os prolongamentos sonoros, visuais e textuais. O cenário programado pode se modificar em tempo real ou em função da resposta dos operadores. A interatividade não é somente uma comodidade técnica e funcional; ela implica física, psicológica e sensivelmente o espectador em uma prática de transformação. (PLAZA, 1990, p. 20)

A condição de criação interativa produz um efeito instigante ao artista, a possibilidade deste abrir-se a interferências que envolvem a máquina ao ponto desta tornar-se coautora da obra de arte, investigando uma espécie de subjetividade artística outra, em um exercício de “meta-investigação” sobre a própria subjetividade artística. Ou, de outro modo, criar condições para que o espectador assuma o papel de criador de arte, em coautoria com um sistema programado para facilitar (ou complexificar) este processo, em um modo do fazer artístico no qual a relação interativa é, muitas vezes, a própria obra.

2. Performance e recepção em Paul Zumthor

Para afirmar que performance implica “competência”, compreendida dissonante do senso comum do “saber fazer”, Paul Zumthor arrisca uma reelaboração na qual esta “figura de linguagem”, quando em performance, poderia ser melhor proferida como “saber-ser”. Zumthor funda suas afirmações “em torno da ideia de performance”, título de um capítulo de *Performance, recepção, leitura* (2000), em traços da análise feita pelo etnógrafo e linguista Dell Hymes, invertendo a perspectiva da etnologia das transmissões de conteúdos para a recepção.

A chave para a associação entre a ideia de performance e prática da leitura, que em um próximo desdobramento será comentada sob a ótica de novos estudos da cultura, está na compreensão que Zumthor apresenta para a ideia de recepção como um fenômeno que envolve dispositivos fisiológicos, que os citados processos oferecem interferências diretas do ambiente em que se dá o acontecimento.

Por desenvolver sua escrita no campo da crítica literária, é problemático mover o pensamento de Zumthor integralmente para as práticas performativas cênicas, audiovisuais ou instalativas, mas algumas pistas, propícias à compreensão dos processos e poéticas do campo destas práticas, aparecem, ainda que primitivamente, eloquentemente em seu trabalho. Performance pressupõe mediação corpórea. Recepção implica ofisiológicos, ou seja, altera-se por questões do ambiente.



Algo que merece ser problematizado, no texto de Zumthor, é a concepção da situação “performancial”, como o autor denomina, ancorada na identificação, pelo espectador, de um outro espaço. “A percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o real ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade” (ZUMTHOR, 2000, p. 49). O tempo e os interesses de artistas contemporâneos têm nos mostrado que acessar o “real” interessa menos ao tipo de conhecimento produzido pela arte do que a possibilidade de exploração da própria realidade, no que concerne a ambientes instaurados, corporeidades e qualidades de presença, o que, tendo a recepção, e nisso se inclui o artista como corpo receptor, como critério de identificação da situação de arte, soa perfeitamente correto, tanto quanto inexato. Não se trata de produzir ficções, e por isso o distanciamento cada vez mais efetivo das práticas contemporâneas de práticas artísticas que lidam com suportes de representação, mas de experimentar “modos de existir”.

Essa e outras pistas colhidas no texto de Zumthor podem mais confundir, quando transpostas literalmente para as artes, como sua afirmação de que:

[...] um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2000, p. 41)

O papel reservado à recepção, ou o critério da mediação corpórea, no pensamento do autor, para identificar a dimensão poética de determinado objeto é consonante com o valor de construção cultural na negociação corpo/ambiente, presente nas práticas contemporâneas, no entanto o “sentimento de prazer”, unicamente, não define, plenamente, o poético em arte, e, pode-se arriscar dizer, mesmo em literatura. Tal afirmação remete a uma compreensão da arte que a define pelo belo, pelo território do sublime – conceitos ainda fortemente presentes nas artes, mas, também, em muito, abandonados por parte significativa da produção contemporânea.

Afora esse problema presente na conceituação de Zumthor sobre o que se define como processo ou situação artística, e em verdade o autor utiliza mais frequentemente o termo situação “poética”, ainda assim pouco claro em relação à distinção também desse termo e da forma como emprega “literário”, torna-se fortuito que compreendamos algumas ideias de estudos recentes da cultura em torno do conceito de corpo. Sobretudo porque, em hipótese, recepção deva ser compreendido como um conceito que relaciona-se, obrigatoriamente, a processos



somáticos, da percepção e da cognição, assuntos nos quais diversos pontos têm sido revistos desde os anos 1950 até a atualidade.

3. Corpo e comunicações

Em recentes estudos da “cultura”, a visão cartesiana do “corpo/mente” deu lugar à noção do corpo como sistema complexo que se estrutura em negociações com elementos internos e externos, ambientais e socioculturais; ideias de Merleau-Ponty, como o conceito de “carne” [*flesh*], repercutidas e desdobradas por pesquisadores de diversas áreas, compondo um panorama inter-teórico que redefine alguns tópicos do tema. O espaço reservado à “alma” no corpo foi substituído por novos paradigmas, como a influência do ambiente direto e da ancestralidade genética na construção do “corpo/contexto”, forma contemporânea de conceber os processos do corpo, presente nestes estudos da cultura.

É, o artigo de 2001, intitulado *Corpo e processos de comunicação*, publicado pelas professoras da PUC/SP, Helena Katz e Christine Greiner, na revista acadêmica *Fronteiras – Estudos midiáticos*, fonte dessa proposição, ao defender essa hipótese. No texto, Greiner e Katz pontuam essa afirmação, de que a investigação inter-teórica “revê e sugere novas possibilidades de estudo da cultura como um processo complexo em que não se distinguem, de forma dual e absoluta, interno e externo, cultura e não-cultura, sujeito e objetos” (KATZ & GREINER, 2001, p. 66). Além de apresentar esse pensamento, o artigo em questão se apresenta como uma ótima fonte introdutória para percorrer o caminho do pensamento sobre o corpo na cultura, entre a decadente visão cartesiana e o promissor paradigma contemporâneo do corpo, sistêmico.

Greiner e Katz citam o conceito de *cognition in the wild* (ou a “cognição em seu habitat natural”), segundo o qual “cultura seria um processo cognitivo que teria lugar dentro e fora das mentes das pessoas” (KATZ & GREINER, 2001, p. 68). Segundo as professoras, sabemos hoje que o corpo funciona com habilidades conjugadas, como raciocínio, emoção, capacidades motoras e de produção de linguagem (KATZ & GREINER, 2001). Citam autores como Varela *et al.* (1991), Sheets-Johnstone (1990), Lakoff & Johnson (1999), Damásio (1994, 1999) e Clark (1999), para afirmar que vários campos do conhecimento, desde a robótica até a filosofia, têm convergido seus modos de ver os processos da cognição para uma compreensão de um sistema encarnado (*embodied, embedded*).

Pensar o corpo como um sistema descentralizado ou uma equação que



envolve fatores internos e externos reforça características da materialidade e fisicalidade de seus processos. Quando os pensadores da cultura passam a tratar o corpo como construção resultante de processos físicos complexos, a reverberação desses novos preceitos nas chamadas “artes do corpo”, e não só nestas, mas nas artes em geral, modifica fortemente também as estéticas e procedimentos artísticos do corpo exposto, em cena, em movimento, em ação; da própria imagem do corpo, entre outras formas de presença; das relações que se busca construir com os públicos.

Desta forma, também deve alterar-se a noção de recepção, deixando de transparecer como uma situação passiva episódica, passando a figurar como processo ativo contínuo, que envolve e afeta as funções conjugadas da ordem orgânica da fisiologia do corpo. Deixando de distinguir dual e absolutamente “interno e externo”, “sujeito e objeto”, como sugerem Katz e Greiner, deixa de fazer sentido falar em graus de abertura da obra de arte nos termos de Plaza.

Retomemos a citação feita no início deste texto, na qual Plaza afirma que é com a noção de ambiente em arte que o corpo do espectador passa a ser convidado, para além da “passividade” de seu olhar, a inscrever-se na obra. Se já em Zumthor deslocavam-se os aspectos “performanciais”, ou performativos, do que se apresenta na obra para a experiência física da recepção no contato com esta, revendo a relação entre corpo e ambiente, e tomando-a como próprio processo cognitivo constituidor da experiência corpórea, de toda forma, essa subjetividade estará impressa na obra e o contrário também aplicar-se-á.

De acordo com Katz e Greiner, “as informações estão no mundo, agindo, contaminando e sendo contaminadas. A natureza não respeita operações entre parênteses por muito tempo” (KATZ & GREINER, 2001, p. 74).

4. Visão sistêmica e sistemas abertos

Ainda que a discussão aqui apresentada tenha como principal objetivo problematizar e levar a refletir sobre a relação obra de arte/artista/espectador, fica mais evidente a necessidade da revisão de alguns conceitos apresentados no trabalho de Plaza, quando expandimos a base referencial desse estudo para além dos novos estudos da cultura e da visão mais contemporânea do corpo; para uma ontologia, que em muito sustenta o pensamento aqui expresso, passando a discutir a própria realidade, a partir da visão sistêmica, da qual nos fala, com propriedade, outro cientista e professor, o astrofísico Jorge Albuquerque Vieira.



Alguns conceitos chave elencados em seu artigo *Organização e sistemas* (VIEIRA, 2000), são mais naturais ao campo da filosofia, e, embasado pelo pensamento do filósofo argentino Mario Bunge, o autor admite alguns pressupostos para conceber tais conceitos sistêmicos. Para Vieira, a realidade é sistêmica, complexa e legaliforme. O autor posiciona-se em favor da ontologia como parâmetro científico que permite uma melhor compreensão dos processos da realidade, pois possibilita:

[...] maior definição, clareza, de conceitos fundamentais como espaço, tempo, matéria e substância, processo, etc., e, mais do que tudo, a possibilidade de comparação entre objetos de ciências específicas [...] nas tentativas inter e trans-disciplinares. (VIEIRA, 2000, p. 12)

Feita a primeira apresentação das motivações de Jorge Vieira em abordar a *teoria geral dos sistemas* como prisma de observação dos processos do que denomina “realidade” – a saber um fenômeno existencial, material, que obedece a leis, e se organiza de forma sistêmica e complexa – o que passa a nos interessar, na discussão sobre corpo, arte e recepção, é um conceito específico dentro dessa ontologia: a ideia de sistema aberto.

Primeiramente define-se no texto de Vieira o conceito de “sistema” segundo a escola russa de Uyemov, para qual trata-se de um aglomerado de elementos que, ao estabelecerem relações, compartilham propriedades, de modo que um nível mais alto de complexidade¹ seja alcançado, o que não ocorre, analiticamente, se observados desassociados, consistindo na ideia de que *o todo é sempre maior do que a soma de suas partes*, uma visão holística (VIEIRA, 2000). Vieira apresenta no artigo, de forma didática, os “parâmetros sistêmicos”, ou característica comuns que independem da natureza singular de cada aglomerado sistêmico, divididos em básicos, ou fundamentais, e evolutivos. São parâmetros básicos aqueles presentes em todo e qualquer sistema, ao passo que denominam-se evolutivos aqueles que podem estar presentes em alguns e não em outros, podendo emergir nestes em qualquer tempo futuro.

Entre os parâmetros básicos – a saber, permanência, ambiente e autonomia – cabe nesta discussão um olhar mais aprofundado para dois deles:

Autonomia compreende os recursos de que dispõe determinado sistema para sobreviver em seu ambiente, estabelecendo relações com outros sistemas, e, a partir destas, alterando seus “estoques” de recursos. Incorrendo em ganho de autonomia, o sistema eleva-se a um outro nível, pois implica-se consequentemente em ganho de complexidade, o que lhe permite tornar-se ambiente mais complexo



e subsistema mais autônomo. Deste modo, podemos compreender autonomia como um parâmetro básico sistêmico que, nesse relacionar-se próprio dos sistemas abertos, altera-se evolutivamente, tendo impacto direto na permanência do sistema no tempo/espaço.

O parâmetro ambiental, no entanto, é que se relaciona mais efetivamente com o tema da abertura do sistema, e consequentemente com nossa reflexão sobre os graus de abertura da obra de arte, as relações entre esta e seus receptores. Sistemas isolados, segundo o professor Vieira, parecem constituir uma impossibilidade ontológica, de modo que a própria noção de ambiente implica na percepção de que os sistemas tendem, na realidade, a comportarem-se de forma aberta.

De acordo com o autor:

o conceito de *sistema aberto* é coerente com aquele de ambiente. Como resultado da interação entre o sistema e seu ambiente, trocas energéticas e entrópicas levam o sistema a internalizar informações, desde diversidade material e energética (os níveis de energia de um átomo; reservas de vitaminas e gorduras em sistemas vivos, etc.) até diversidade sógnica (conhecimento, competência, talento, etc.) de vários tipos. Na medida em que a internalização ocorre, uma espécie de “estoque” é gerado no sistema. É a chamada *Autonomia*. (VIEIRA, 2000, p. 16)

A partir das ideias de ambiente e sistema aberto presentes no pensamento de Jorge Vieira, podemos compreender a relação que também se faz entre o parâmetro ambiental e a concepção de obra aberta de Plaza. No entanto, se adotarmos efetivamente a visão sistêmica de Vieira, poderemos perceber que, ainda que não explorada como poética na chamada arte figurativa, a dimensão do ambiente na obra sempre esteve lá, e sempre se apresentou ao corpo do espectador/receptor imprimindo informações em sua constituição “estocástica”, ou “função memória”, em termos sistêmicos, mesmo que os artistas não tivessem consciência do impacto dos dispositivos de apresentação implicados em seus modos de fazer e expor arte.

De modo que, retomando a análise crítica da argumentação de Plaza, podemos reinventar algumas formas de observar o fenômeno da abertura da obra de arte, considerando que, em uma linha do tempo, ou em termos sistêmicos, em sua memória evolutiva, seja estritamente necessário e conveniente observar o ganho de complexidade na criação artística como estratégia evolutiva do próprio sistema da arte. Podemos, talvez, falar mais em níveis de complexidade do que em graus de abertura, uma vez que ambiente é parâmetro sistêmico fundamental, o



que sustenta a ideia de que é na relação entre obra e espectador, como bem aponta Zumthor, que se estabelece esta abertura e não em características próprias da obra de arte.

5. Arte e abertura em uma visão sistêmica

A “pluralidade de significados em um só significante” presente no pensamento de Eco, no qual se baseia o texto de Plaza, quanto à ideia de “obra aberta”, é própria da natureza artística, estando presente em seus “estoques”, recursos disponíveis, ou em termos dinâmicos, em sua “autonomia”, independente da forma de interação com o sistema denominado receptor por Plaza e/ou por Zumthor.

Não seria propício afirmar que uma obra figurativa teria menor grau de abertura do que uma obra cinética, pelo que, ainda no tempo, evolutivamente, obras figurativas permanecem, transfigurando suas múltiplas possibilidades de significados em relação ao nível de complexidade de seu ambiente. Tampouco seria útil, podendo tender ao equívoco, ao próprio sistema da arte, classificar obras por características da relação estabelecida entre estas e seus espectadores, e (des)medir, valendo-se de uma leitura de matriz genérica, o nível de abertura dessa relação. São essas relações que se alteram evolutivamente, de corpo/contexto a corpo/contexto, e não as próprias obras em si, as quais sequer podemos tomar como sistemas isolados, por impossibilidade ontológica, como bem nos demonstra o professor Vieira, em uma realidade que não abarca fenomenologicamente esta ideia de “coisa em si”.

Toda obra de arte carrega informações do mundo, da realidade, expressa em sua multiplicidade potencial de significados, tanto quanto na leitura e partilha sensível que se faz destes. Por exemplo, o mundo rígido e hierárquico do *ballet* clássico, travestido em seus signos de precisão e ordem, não ressoa rigidez e hierarquia um observador que desconheça tais associações. No entanto, imprimem-se essas informações em seu corpo, por meio da “função memória sistêmica”, ao ponto de, em alto grau de exposição a essa estética, gerar condicionamentos que determinem seus modos de se relacionar com a realidade. Seria nesse caso o *ballet* menos aberto à recepção desse corpo do que uma obra dita interativa, que, ainda que apresentada sem subtexto, mesmo se dissociarmos a ideia de subtexto da forma verbal do senso comum, tem, ao menos, o subtexto de não tê-lo, o que consiste numa armadilha interpretativa, sobretudo se considerarmos os preceitos da semiótica *peirciana*?



Poderia, compreendendo que o processo de criação estocástica da função memória, no corpo, se dá pelas vias da emoção, como observa Damásio, uma obra, nos termos de Plaza, dita contemplativa imprimir-se mais fortemente em seu subsistema par, denominado receptor, do que uma cinética? Se sim, não seria esta mais aberta? Por vezes, mais do que a própria obra dita interativa? A questão maior é: essa abertura de primeiro grau descrita por Plaza, ou mais efetivamente, esses graus de abertura, estão em acordo com a visão ontológica sistêmica?

Mesmo quando Plaza escreve sobre o conceito de “ambiente”, implicando a ideia de exploração da obra de arte como poética para o espectador, desconsidera-se uma visão holística da composição da relação dita contemplativa, como engajamento corpóreo do espectador, o que fica mais claro a partir das leituras acerca dos conceitos de corpo/contexto e sistema aberto.

Tomando o corpo como sistema complexo, cujos processos cognitivos, no que implica sua percepção e a própria ideia de recepção são indissociáveis (no que diverge do cartesiano modelo de “interno e externo”, “corpo e cultura”), pode-se concluir que a relação entre espectador e obra, no contexto em que esta se dá, é que determina o grau de abertura de determinada obra de arte, não estando isso pré-definido e incorporado nem na obra “em si”, nem tampouco na disponibilidade dita consciente do interator. Esse aspecto é completamente dependente do nível de complexidade auferido pelos sistemas envolvidos na relação obra / artista / receptor / ambiente / contexto / corpo. Podemos então concluir que o grau de abertura de uma obra de arte deve então se determinar sempre como uma incógnita a se definir no resultado de uma equação que envolve mais fatores além da autoria, interatividade e recepção; e só é determinável, se de fato o é, no momento presente da relação entre espectador / receptor e obra. Autonomia, permanência, conectividade, integralidade, funcionalidade, organização², são alguns desses aspectos, a serem considerados, que podem gerar novos questionamentos na continuidade da reflexão sobre o tema.

¹ Parâmetro sistêmico evolutivo, de difícil definição, mas que pode ser compreendido, em um primeiro nível, de duas formas: ontológico, ou nível da realidade, e semiótico, ou nível de representação da realidade. De certa forma, refere-se aos graus de entropia e organização em determinado sistema.

² Parâmetros sistêmicos apresentados no artigo citado de autoria do professor Jorge Vieira, sendo ambiente, autonomia e permanência parâmetros sistêmicos fundamentais, e os demais, os chamados



parâmetros evolutivos.

Referências

- GREINER, Christine & KATZ, Helena (2001). Corpo e processos de comunicação. *Revista Fronteiras – Estudos midiáticos*, v. III, n. 2, p. 65-74.
- PLAZA, Julio (2001). Arte e interatividade: Autor-obra-recepção. *Revista do Mestrado em Arte e Tecnologia da Universidade de Brasília*, VIS, v. 3, n. 3, UnB, p. 29-42.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque (2000). Organização e sistemas. *Informática na Educação: Teoria & Prática*, v. 3, n. 1, p. 11-24.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira / Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Artigo recebido em março de 2017. Aprovado em junho de 2017.

