

Cultura Visual

Doutorado em Artes - Escola de Comunicações e Artes da USP em 2001. Professora Adjunta da ECA/USP.

mbstavares@uol.com.br

A RECEPÇÃO NO CONTEXTO DAS POÉTICAS INTERATIVAS

1 INTRODUÇÃO

Este artigo corresponde à síntese da nossa tese de Doutorado em Artes defendida junto à Escola de Comunicações e Artes da USP em 2001. A pesquisa foi construída tomando-se como eixo central de investigação as relações entre produção / arte / recepção, examinadas com base nas modificações introduzidas a partir da utilização das Novas Tecnologias da Comunicação (NTC) no contexto dessa trilogia.

A imagem interativa, admitida no cruzamento entre os domínios da arte, da tecnologia e da comunicação, foi considerada como nosso objeto de estudo. O adjetivo "interativa" delimita o objeto em questão ao qualificar uma possibilidade de ação recíproca em modo dialógico entre obra e receptor(es), garantindo assim a comutação da informação.

O objetivo principal da tese foi analisar o universo das imagens interativas com base na investigação dos seus procedimentos de recepção, de modo a apreender como o "material" e o "procedimento" adotados na construção da imagem podem vir a condicionar a sua recriação.

A trajetória metodológica para abordagem do problema compreendeu a combinação de quatro tipos de pesquisa: a investigação exploratória, a investigação explicativa, a pesquisa bibliográfica e a pesquisa experimental. Com base nestes procedimentos, tornou-se possível, em primeiro lugar, alcançar o embasamento

teórico do tema tratado; e em segundo, proceder ao levantamento e análises das imagens interativas.

O nosso trabalho esteve atento ao desafio que a interatividade impõe às relações entre produção / arte / recepção. Nesta perspectiva, pretendeu sistematizar a discussão acerca desse trinômio no contexto das NTC e procurou delimitar a investigação sobre o tema de estudo – a recepção interativa. Outrossim, intentou refletir criticamente sobre questões que perpassam e circunscrevem a problemática da interatividade no contexto da arte, no que se refere a possíveis inferências relativas ao estatuto do autor, da obra e do receptor.

2 O CAMINHO TRILHADO

Ao seguir a trilha delimitada pela passagem de um fazer artístico baseado na mimese e na expressão individual para uma prática baseada nas poéticas, a nossa tese buscou caracterizar os procedimentos receptivos que, ao se contraporem àqueles de uma arte clássica, realizam o projeto de incluir o receptor como agente recriador da obra.

A inexistência de teorias específicas no contexto da recepção interativa, melhor dizendo, a falta de metalinguagem sobre o assunto sugeriu-nos recuar na história, com base no pressuposto de que cada nova proposta de teoria se desenha sobre o fundo da cultura organizada.

Foram, então, analisadas e

identificadas as mudanças e a evolução ocorridas nas relações entre criador / obra / público, marcadas a partir da transposição do paradigma de uma arte clássica para uma não-clássica. Nesta mudança, torna-se flagrante o apelo para a ação do receptor, requerido como elemento transformador e recriador da obra de arte. A ruptura com o academicismo, a negação dos valores do individualismo romântico, a ambígua utopia da máquina em contraponto aos princípios dogmatizados sobre a natureza foram, conforme Bense (1975:165-167), sintomas de um deslocamento gnoseológico em que se identifica a passagem das "coisas e de suas propriedades" para as "estruturas e suas funções".

No universo da arte moderna, esta mutação registra o surgimento de procedimentos artísticos representados pelas práticas do experimentalismo, do funcionalismo e do sincretismo (Ferrara, 1986:5-20), em que prevalece uma tendência para distinguir o material como mediação do procedimento criativo, incorporando a revolução da linguagem como marca de invariância. Esta tendência, por conseguinte, privilegia mais o processo do que o produto em si mesmo. A esta vocação, não menos importante, acrescenta-se aquela em que o receptor é o alvo estratégico das propostas artísticas, sendo solicitado como personagem agenciador da recriação.

Hipoteticamente, caminhamos na direção de que a recepção segue o caráter ativo do processo que gerou a imagem, percorrendo o movimento intrínseco à conduta de criação, portanto na idéia de que a recepção recupera o aspecto formante da obra.

O pensamento de Pareyson (1993:241) nos deu suporte, ao sustentar que a própria obra é norma, tanto para quem a fez como para quem a lê, pois como forma formante a obra "... é guia do artista que a inventa executando-a e do leitor que a executa interpretando-a". Nesta perspectiva, o que os autores fazem é incluir uma forma de recepção no seu programa poético, teorica-

mente identificada na figura do "leitor implícito", de Iser (1996:73), ou também correlacionada ao conceito de "leitor modelo", de Eco (1986:39).

Ademais, se o "... texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização", admitimos que, conforme Eco (1986:37-39), tanto o autor (produtor) quanto o leitor (receptor) não são (ou não são só) pessoas empíricas, mas, sobretudo, se apresentam como estratégias (funções) imagéticas e/ou textuais, melhor dizendo, papéis abstratos incorporados ou inscritos na estrutura da imagem interativa (ou do texto).

Por outro lado, já que as técnicas de produção das formas artísticas são fatores que condicionam a criação e, por conseguinte, a recepção, consideramos que as condições materiais do meio, ao serem consideradas como instrumento de linguagem e recriação, são fatores influenciadores e mediadores da relação entre recepção e obra, entre público e arte.

Por fim, com base em Goethe (apud Plaza, 1987:33), atentamos para a existência de três tipos de recepção: a ingênua, que se deleita sem julgar; a crítica que julga sem deleitar-se; e o terceiro tipo, que julga se deleitando ou se deleita julgando, ou seja, aquela categoria de recepção que incorpora o leitor que "recria" a obra de arte. Em outras palavras, aquele tipo de leitor que demonstra a competência repertorial necessária para estabelecer a afinidade entre produção e recepção e que, ao retrabalhar criativamente sobre os códigos, efetiva um processo de dupla semiose, compreendido pela articulação entre uma leitura decodificadora e uma inserção recodificadora (Campos, apud Plaza, 1987:36, em relação à tradução). Portanto, no pressuposto de que o leitor escolhe e, também, é escolhido.

3 OS RESULTADOS OBTIDOS

No primeiro capítulo, intitulado "A arte aberta ao espectador", investigamos os vetores estéticos e programas poéticos que

incorporam em seus fundamentos a proposta de abertura para a recepção. Primeiramente e por exclusão, delimitamos o nosso campo de atuação ao analisar por que as noções de arte como fazer, de arte como conhecimento e de arte como expressão, quando manifestas de forma excludente e absolutizada em si mesmas, não bastam para explicar a idéia de abertura estética; em seguida, analisamos os conceitos de arte como jogo, de arte como tradução criativa, de arte como comunicação e linguagem, e de arte como formatividade, considerados todos como contributos teóricos para a compreensão da dinâmica que rege as relações entre produção/obra/recepção. Além disso, pesquisamos as poéticas da obra aberta, aquelas geradas no sentido de avultar o papel do receptor como agente colaborador do fato artístico já previamente produzido.

Com base nesse conceito de obra aberta (Eco, 1969:37-66), destacamos, a partir da modernidade, aquelas poéticas que solicitam a cooperação mental do receptor e que são estabelecidas em correspondência a um programa formativo idealizado pelo artista. Enfim, observamos, a partir das poéticas da sugestão (em que prevalecem as noções de não-linearidade e de fragmentação), das poéticas do estranhamento (em que se destaca o princípio da percepção da forma absoluta) e das poéticas do afastamento (em que predominam as noções de choque e provocação) como, nestas propostas artísticas, o perfil da mensagem estrutura e constrói o chamamento que induz à leitura da imagem.

Constatou-se que a noção de abertura poética destaca a tendência criativa em requisitar a participação por meio de um processo que, ao utilizar a linguagem como material da obra e a materialidade da obra como procedimento de desautomatização, instiga o leitor a um exercício de habilidade decodificadora. Tal exercício é inerente a um tipo de obra aberta e difícil, construída no propósito de incitar o receptor a mentalmente desempenhar a função de reconstrução da

intencionalidade formativa inclusa na poética proposta.

No segundo capítulo, nomeado "As poéticas da participação", examinamos aquelas poéticas que convidam o leitor a participar da execução da imagem. Não perdendo a especificidade da noção de obra aberta que propõe o prolongamento do ato de percepção, verificamos como as poéticas participativas acrescentaram a esta vocação a proposta de atrair o receptor a construir a obra, pondo-a em movimento, por meio da manipulação e interação física. Tal peculiaridade se desenvolve na medida em que a cada nova execução corresponde um modo diferente de a imagem aparecer, remetendo ao fato de que a apreensão da multiplicidade de significados é favorecida por meio da rearticulação dos significantes imanentes à sua estrutura.

Ao seguir a evolução histórica, procuramos identificar como as mudanças qualitativas advindas das técnicas e tecnologias (artesanal, industrial ou eletrônica) utilizadas na construção da obra participativa podem condicionar as relações entre produção e recepção. Tomando como base as especificidades dos meios e as possibilidades de hibridização entre eles, delimitamos as seguintes categorias de participação: a mediada corporalmente (desenvolvida por meio do envolvimento corporal e cognitivo do receptor); a mediada automaticamente (desenvolvida pela utilização de motores ou pelo emprego da fonte de luz como forma de produzir o movimento da obra); e a mediada instantaneamente (desenvolvida na relação do receptor com sistemas computadorizados).

Ao considerar a distinção entre esses tipos de participação e o pressuposto de que a própria imagem é o meio e o veículo da mediação, propomos os seguintes grupos de poéticas participativas: as poéticas do jogo (em que predomina o impulso do prazer); as poéticas do movimento (em que se destaca o conflito dos meios); e as poéticas da ação (em que se privilegia a exploração interativa

do campo dos possíveis). Neste último caso, sem desconsiderar os procedimentos precedentes, mas, ao recodificá-los, o criador – ao utilizar a interatividade como o dado “novo” – instaura diferentes propostas de participação, ou melhor, de interação, que possibilitam novas trocas, novos diálogos fundamentados na sinergia homem/máquina e na perspectiva de construção e de colaboração crítica e criativa.

O que até aqui se constatou é que as transformações de cunho conceitual e artístico inerentes ao curso da história demarcam estratégias distintas de ação do receptor, propostas na intenção de incitá-lo a atualizar a obra, e, sobretudo, dispostas a partir das potencialidades dos meios utilizados.

Seja pela sua capacidade de articular signos diversos e / ou de agir pelo impulso do prazer, pelo conflito dos sentidos ou pela exploração do campo dos possíveis, o receptor é solicitado, inquerido ou conduzido a recuperar o caráter formante da obra. O modo como se procede a recepção está diretamente relacionado ao grau de consciência de linguagem próprio de cada leitor, que o faz apreender as possibilidades de significação.

O recuo na história, marcado pela passagem lógica da arte artesanal para a tecnológica, permitiu-nos detectar os deslocamentos artísticos e conceituais e, ainda, fundamentar as nossas análises, para afinal adentrarmos no contexto do nosso objeto de investigação: a imagem interativa. Melhor dizendo, aquela espécie de imagem que se firma na transposição da cultura dos *media* para a cultura do imediato e que se manifesta como um espaço intertextual, construído por um processo de troca, quase que instantâneo e gerador de um fluxo de informação, mantenedor da relação entre produção e recepção.

Assim, com a meta de estabelecer em que as potencialidades dos meios eletrônicos favorecem a interação entre obra e receptor, no terceiro capítulo, chamado

"A especificidade da imagem interativa", examinamos como a forma de organização da interatividade, considerada como o dado “novo”, delimita e demarca as propriedades relativas a este tipo de imagem.

Identificamos como as qualidades materiais das NTC – potencializadas pela ação e reação em tempo real; pela ampliação do campo sensível e inteligível; pela exploração de campo dos possíveis; e pelo uso das redes telemáticas – podem contribuir para a gênese e estruturação da imagem interativa. Constatamos que a utilização desses novos recursos não desvia o curso das propostas anteriores, mas, pelo contrário, multiplica e generaliza as possibilidades de criação e de recepção. São essas novas características tecnológicas que reforçam o diálogo interativo, já que a imagem passa a se manifestar como atualização de modelos lógico-matemáticos que contêm as proposições poéticas de ação mútua e instantânea.

Em continuidade, tomando como base as funções de linguagem de Jakobson, estabelecemos uma tipologia de imagem interativa. Distinguimos os perfis de mensagens, próprios ao desenvolvimento das várias facetas da imagem interativa, identificando a partir dos seus modos de funcionamento como ela própria se especifica e se configura. Ao considerar que o eixo polarizador determinante das relações entre produção, obra e recepção se desenvolve no diálogo entre todas as funções (referencial, expressiva, conativa, poética, fática e metalingüística), destacamos que, no caso da imagem estudada, a dominância (Jakobson, 1977: 77-79) recai sobre as funções poética e conativa da linguagem, dada a possibilidade de na imagem interativa inscrever-se o receptor na própria mensagem.

Percebemos que é como elo entre produção e recepção e como meio de circulação de tudo que a obra se faz presente e existente. Ela se configura como espaço múltiplo de relações, estabelecidas a partir de diferentes vozes e textos que se fundem continuamente por um trabalho de transfor-

mação e assimilação. É dessa pluralidade de relações, que sobressai a representação do espaço intertextual, polifônico, multifacetado, multimidiático, em que a quebra da monotonia e a garantia do diálogo são agora asseguradas pela combinatória da estrutura hipermediática.

Neste contexto, constatamos que a imagem interativa se delimita e se articula por meio de elos (links), dispostos não linearmente, que unem e tecem a teia de informações. Ela se apresenta, portanto, a partir de processos de hipermediação, que garantem as sucessivas traduções de códigos, responsáveis pela contínua transformação de gestos em textos, de textos em imagens, de imagens em sons, de sons em movimentos e assim *ad infinitum*. A estes processos subjazem fluxos e refluxos entre obra e receptor, que lhe asseguram a condição de agir e, conseqüentemente, de construir os seus próprios encaminhamentos por meio de ações energéticas.

Ademais, firmamos que são as constantes manifestações entre o atual e o virtual a condição necessária e suficiente para garantir a existência da imagem. É nesta dialética fundada entre a materialidade e a imaterialidade que a imagem interativa mantém-se em processo de continuidade. Ela se caracteriza em função de diferentes condutas poéticas que pressupõem critérios distintos de apropriação da obra. Estas condutas são efetivadas por meio de ações sucessivas que mantêm a ressonância dialógica, garantindo ao receptor desempenhar (em instâncias distintas) o duplo papel: o de EU e o de TU. Contudo, não necessariamente considerando o comum pressuposto de que por este motivo ele venha a ser um co-autor.

No quarto capítulo, denominado "A recepção interativa", examinamos, inicialmente, o fundamento dialógico que sustenta a noção de uma obra interativa; em seguida, investigamos como se desenvolve o processo de recepção desse tipo de imagem (o ato de leitura propriamente dito); e, por

fim, caracterizamos as diferentes categorias de imagem interativa.

Depreendemos a existência de diferentes tipologias de produção textual – dialogismo como monumentalidade, dialogismo como disseminação e dialogismo como continuidade (Perrone-Moisés, 1979: 217-230) –, nas quais é inegável a presença de uma estrutura de comunicação em que se tornam emergentes tanto a função-autor quanto a função-leitor, indubitavelmente perpassadas pelo texto como estratégia e instrumento de mediação.

Tomando como base a estética da recepção, admitimos que o ato de leitura propriamente dito se desenvolve na fusão de dois horizontes – o interior à obra e o exterior à ela. Compreendemos que, ao ser apelativamente solicitado para transcriber a imagem interativa, o receptor atinge este patamar se e somente se tiver competência para galgar tal papel. Deste modo, tornar-se-á capaz de colocar-se, de um lado, na alteridade do "leitor implícito", e, do outro, na consciência do "leitor explícito" (ou historicamente informado). Ou seja, conseguirá afinal ser membro daquela seleta casta que, ao reconstruir a obra, se deleita julgando ou se julga deleitante. Neste caso, o processo de leitura vai sendo construído à medida que a ação informada, competente e consciente do receptor, delimitada na dialética entre efeito (programado) versus recepção (alcançada), estrutura o espaço de tensão e o diálogo entre produção e recepção.

O que fica evidente é que por mais operativo que seja o receptor, ele age em consonância à sua função de leitor, que está prevista na forma de interação contida no intertexto interativo. Se conseguir recuperar o potencial de sentido contido na imagem, ele terá condição de alcançar um outro patamar de leitura e agir como aquela espécie de leitor crítico e criativo que, ao transformar e transcriber a obra, recupera por meio de sua consciência de linguagem as estratégias de leitura mais complexas. Nem sempre ao comum dos leitores isto se torna possível, o

que faz com que o mesmo se mantenha ou na condição ingênua de deleitar a obra ou na condição responsável de julgá-la, mas não na perspectiva poética de recriá-la.

Portanto, por parte da recepção, o que a condiciona está diretamente relacionado com a competência e o desempenho necessários que implicam a escolha a ser determinada; e, por parte da produção, o que a determina são as estratégias imagéticas e/ou textuais que poética e tecnologicamente propõem a ação do receptor. Já a obra, ao aparecer mediada por códigos e linguagens, interpõe-se a esses dois pólos, dispondo-se como meio de articulação e veículo para a construção dos significados possíveis e/ou para a atualização dos jogos propostos.

Em continuidade, verificamos que, além da capacidade repertorial do leitor, o modo como se processa a recepção é também influenciado pelas maneiras distintas de apresentação do intertexto interativo. Confirmamos que os procedimentos poéticos e tecnológicos envolvidos na criação da imagem interativa determinam categorias distintas de imagem e que a elas são inerentes específicas práticas receptivas, condutoras das estratégias de leitura previamente programadas na poética proposta. Ao agir sobre a imagem, o receptor ativa processos virtuais, que, ao serem atualizados, seguem o caráter formante da obra, ou seja, tornam a ver os modos como a imagem se estrutura e se organiza.

Nesta perspectiva, admitimos que caso a imagem se apresente predominantemente pelas suas características icônicas, indiciais ou simbólicas (particularmente identificadas às noções de imagem projetada, de imagem reativa e de imagem funcional), as suas estruturas organizativas incorporam procedimentos de recepção que se manifestam, respectivamente, na dialética entre a virtualização (do poético, do corpo e das relações) e a atualização (do modelo, do lugar e das linguagens).

Os conceitos de Ícone, Índice e

Símbolo propostos pela Semiótica peirceana nos orientaram na análise deste pressuposto, visto que os graus de semioticidade apresentados pelas imagens contêm codificadas, respectivamente, as leis sintáticas, semânticas e pragmáticas que lhes dão existência e, assim, garantem as possibilidades de identificação comunicativa entre os repertórios da produção e da recepção. Cumpre salientar que a imagem interativa pode vir a delimitar (para cada uma de suas três categorias) uma subdominância no grau de semioticidade que, por sua vez, pode vir a determinar uma subtendência de a imagem manifestar-se recursivamente como virtualidade poética, do corpo e das relações na dialética com a atualização do modelo, do lugar e das linguagens.

Com base na idéia de que para cada tipo de imagem interativa predomina uma espécie distinta de identidade comunicativa – criativa, causal e comunicativa (Bense, 1975:74-76) –, comprovamos então que as práticas receptivas estudadas e manifestadas na dialética entre atualização versus virtualização se instituem (em referência a maneira tal qual a imagem projetada, a reativa e a funcional se apresentam) respectiva e predominantemente com base em correspondências de similaridade, de proximidade, e de significação.

Assim, com o propósito de aprofundar o estudo das estratégias de leitura e das práticas receptivas inerentes a cada tipo de imagem interativa, no quinto capítulo, intitulado "A dialética entre poética e modelo", investigamos as imagens projetadas; no sexto capítulo, chamado "A dialética entre corpo e lugar", examinamos as imagens reativas; e, no sétimo capítulo, nomeado "A dialética entre relações e linguagens", estudamos as imagens funcionais.

Entendemos que, no caso da imagem projetada, ela se apresenta como um signo de possibilidade; no caso da imagem reativa, ela se referencia como um signo de existência própria; e, no caso da imagem

funcional, ela se impõe como signo de razão. Apreendemos que estes tipos de imagem têm a propriedade de respectiva e predominantemente despertar no receptor uma qualidade de sentimento, uma ação/reação e / ou o reconhecimento de regras, propostos como forma de sugerir e induzir a interação com a obra.

Ao tomarmos, pois, em consideração como as qualidades materiais do meio influenciam o modo de apresentação da imagem interativa, firmamos que, para cada par dialético poética versus modelo, corpo versus lugar, relações versus linguagens, ela pode, respectivamente, assim se apresentar:

a) imagem projetada: ela se mostra predominantemente como um ícone, ou seja, como algo que pode vir a ser; o receptor é o explorador do universo em potencial, do "espaço de fase", atualizando por semelhança ou similaridade pelo menos uma das infinitas possibilidades de leitura inseridas na obra pelo criador; a imagem deixa-se aparecer como tradução poética dos modelos de programação utilizados na sua construção; as estratégias de leitura se estruturam com ênfase em procedimentos sintáticos;

b) imagem reativa: ela se apresenta predominantemente como um índice; destaca-se pela sua singularidade espaço-temporal criada pela contigüidade com o corpo do receptor; o registro deste corpo, ao se contrapor e se inserir no contexto da obra, paradoxalmente indicia a representação da cena; as possibilidades de recepção evidenciam-se por essa proximidade entre a própria imagem e seu referente; é o processo de ação/reação que leva o leitor a identificar os indícios fatuais de referência, permitindo a construção das sucessivas interpretações; as estratégias de leitura se estruturam na dominância semântica;

c) imagem funcional: ela se evidencia predominantemente como um signo de lei; desenvolve-se com base nas convenções e regras que articulam as possibilidades de diálogo entre os receptores; atualiza-se no trânsito entre linguagens e no

compartilhamento de padrões propostos para a efetivação de uma meta comum; enfatiza a criação compartilhada em rede, diferenciando-se pela perspectiva de privilegiar uma conduta de ação potencializada pelo intercâmbio; as estratégias de leitura salientam processos de construção em que a noção de circularidade de linguagens é determinante; a imagem se estrutura na dominância simbólica.

Seja em qualquer um desses tipos de imagens, melhor dizendo, na obra como estrutura poética, na obra como mediação do corpo ou na obra como meio para alcançar um dado objetivo, as estratégias de inserção do receptor são propostas com base em regras e estruturas organizativas, consideradas em correspondência à metodologia heurística de criação (Plaza & Tavares, 1998:119-121). Como vimos, para cada tipo de imagem analisada pressupõem-se, respectivamente, códigos gerativos e leis sintáticas, semânticas ou pragmáticas que lhes tornam peculiarmente aparentes.

Ao considerar as diferentes estratégias de leitura, constatamos assim que a tripla possibilidade de atualização da imagem (projetada, reativa e funcional) demonstra e incorpora papéis abstratos, inscritos na estrutura da imagem interativa, respectivamente, identificados à idéia de um "leitor funcionário", de um "leitor ator" e/ou de um "leitor informado".

No primeiro caso, as estratégias de leitura contidas na proposta poética conduzem o receptor a agir muito mais como um funcionário da emissão, ele se manifesta como uma espécie de coadjuvante que simplesmente faz a obra aparecer, então idealizada na tendência em diverti-lo. Na interação com a imagem, configuram-se os caminhos de exploração previamente inseridos nos modelos contidos em memória, o que permite que a imagem projetada venha a se materializar, deixando-se ver, ouvir, tocar com base no "projeto" que ela acima de tudo impõe. Como exemplos deste tipo de imagem, podemos

citar: "Interactive Evolution of Dynamical System", "Genetic Images" e "Evolved Creatures" de Karl Sims; "The process of evolution" de William Latham; "La Plume" e "Je sème à tout vent" de Edmond Couchot, Michel Bret & Marie-Hélène; entre outras.

No segundo caso, o que o artista propõe é um tipo de receptor que age como ator de uma peça, de uma narrativa, a ser construída por meio de sucessivos acontecimentos no confronto entre o que é da ordem do real e do virtual. Pelo registro do corpo, o receptor é capturado e solicitado a participar da construção de um lugar de experimentação. É pelo prolongamento e contigüidade entre real e virtual que o espaço-tempo se configura, deixando a imagem reativa se impor ao leitor como um existente concreto, que dele depende para existir. Como exemplos de imagens reativas, destacamos as seguintes obras: "Very nervous system" de David Rokeby; "Liquid Views" de Monika Fleischmann, Christian-A Bohn e Wolfgang Strauss; "TRANS-E, Meu Corpo, Meu Sangue" de Diana Domingues; "The video place" de Myron Krueger; "Osmose" de Char Davies; "Legible City" de Jeffrey Shaw.

No terceiro caso, as estratégias de inserção do receptor envolvem-no a partir de um processo simbólico. Ele refaz o caminho trilhado pelo artista; e, para tanto, é necessário que tenha conhecimento dos códigos envolvidos na construção da imagem. O artista é quem propõe, delimita, articula as ações que devam ser realizadas por aqueles que, como leitores e em conjunto, contribuem para delimitar o objetivo proposto na obra. A confluência das ações postas em marcha por cada participante caminha numa tendência à construção de um espaço-tempo de continuidade, sempre passível de ser construído a posteriori. Neste contexto de diluição, em que "tudo circula", edifica-se uma espécie de obra dialógica, feita em coletividade, que se mantém em constante modificação. Nesta perspectiva, cabe

referenciar os seguintes trabalhos: "Renga (Linked Images)" de Rieko Nakamura e Toshihiro Anzai; "The Tables Turned – A telematic scene on the same subject" de Paul Sermon; "Desertesejo" de Gilberto Prado; "Uirapuru" de Eduardo Kac; "On Translation - The Internet Project" de Antonio Muntadas; entre outras.

4 CONCLUSÕES

Com o aparecimento da nova categoria de imagem, a imagem interativa, ocorrem modificações no contexto das relações entre produção/arte/recepção. Diferentes procedimentos de criação tornam evidentes distintas práticas receptivas que, no entanto, não vão de encontro àquelas historicamente precedentes e relativas à obra aberta e à obra participativa, mas que, pelo contrário, ao utilizarem as novas tecnologias interativas, potencializam a níveis antes insuspeitáveis os pressupostos da abertura poética e do dialogismo.

Em menor ou maior medida, ficou patente que, no contexto das poéticas interativas, as estratégias de inserção do receptor configuram-se em sua abrangência como projetos de artista. Neles, qualquer leitor é antes de tudo o coadjuvante e age muito mais como operador, ativador, continuador e atualizador daquilo que previamente se encontra programado.

A estrutura da obra, que se delimita em função de um campo de possíveis a explorar, prioritariamente se impõe pelas diferentes possibilidades de escolha nela contidas. As interações se desenvolvem mais enfaticamente por meio da busca, da tentativa, da necessidade de fazer o receptor agir e operar sobre a obra, no sentido de pô-la em permanente movimento.

A combinatória de escolhas que é dada ao leitor coloca-o sempre em novas situações, pois a cada passo dele é solicitada uma decisão para continuar, ou melhor, para fazer parte do jogo que a imagem impõe. O receptor é aquele que age muito mais por analogias, por gestos, por movimentos, não

necessariamente validados a partir de uma intenção de recriação poética.

Nesta instância, a obra incorpora uma modalidade de fruição dilatada, de fácil domínio. Isto determina a possibilidade de ampliação do número de receptores, sem contudo garantir um tipo de recepção mais informada, visto que o nível repertorial necessário para o acesso à participação não exige habilidades mais específicas para tanto, pelo contrário, prioriza, ratificando Capucci (1997:130), a dimensão sensorio-motora.

De maneira geral (sem desconsiderar as especificidades de cada tipo de imagem – projetada, reativa, funcional), as estratégias nelas inseridas (pelo menos, de modo explícito) chamam, solicitam, detêm, induzem o receptor a atualizar a obra na tendência a pô-la em operação, seja como um recreio, um deleite, um jogo, um entretenimento etc. Todavia, em outras instâncias, as propostas de interação podem chegar a incorporar e requerer (daqueles que saibam alcançar) limiares mais complexos de interpretação. Melhor dizendo, níveis de leitura que demandam (de modo implícito) a habilidade do receptor em reconhecer, decifrar, descobrir aquilo que a imagem tem de difícil. Neste patamar, gera-se um processo em que as estratégias de inserção se dão na perspectiva de seletivamente alcançar um tipo de leitor que tenha condição de reconstruir as propostas de significação.

Deste modo, sem perder a pretensão de gerar a desautomatização, a imagem interativa se apresenta predominantemente na busca pelo impulso do prazer como conciliador entre sensível e inteligível, evidenciando assim o seu caráter recreativo.

Demarca-se, de um lado, como democrática, visto que dá acesso e alcance a todo e qualquer receptor que dela toma parte; mas, de outro, em níveis de leitura mais exigentes e complexos, funda-se e firma-se secretamente na manutenção da congenialidade do artista. Neste caso, a imagem propõe um tipo de leitor com capacidade metalingüística que lhe permita

transpor os limites de um desfrute simplesmente expandido.

Assim, dada a competência repertorial do receptor, a ele é possível tornar aparentes as diferentes categorias de imagem interativa – projetada, reativa, funcional – que, em suas estruturas organizativas, incorporam as ações indutoras do processo de recepção.

Na arte interativa, a abertura dialógica, própria de cada procedimento poético proposto, mantém-se, pois, potencializada pelas relações recíprocas entre os receptores, que aprofundam a qualidade da interpretação, e os sistemas utilizados, que na ação/reação quase que imediata asseguram as formas de participação. E, nesta perspectiva, é importante destacar que toda a engrenagem comunicacional, mantida entre os elementos da tríade autor/obra/receptor no contexto das poéticas interativas se remete estruturalmente à idéia de que “tudo circula” e aos conceitos de baixa definição, abertura à interpretação, intertextualidade, dialogismo, obra aberta etc, já pressupostos desde há muito tempo.

A nossa tese procurou, assim, analisar no universo das imagens interativas como os processos de recepção configuram-se na dialética com a criação, destacando, a partir da especificidade dos procedimentos poéticos e tecnológicos adotados, as estratégias de inserção do receptor na obra.

O que ficou evidente é que com a interatividade não se muda estruturalmente as relações entre produção, obra e recepção, dadas a partir da modernidade. A interatividade, que inegável e potencialmente traz consigo novas formas de participação, apenas atualiza os pressupostos estéticos e poéticos que sustentam ao longo da história a problemática da recepção no contexto artístico.

O que a interatividade torna evidente em proporções assustadoramente amplificadas é a condição de dilatar e de estender as trocas intertextuais, sejam por entre os fluxos e refluxos de vozes –

autor(es) e receptor(es) – e / ou de textos – a imagem e todos os outros textos da qual ela deriva como também todos os textos que dela poderão advir. Com as NTC, garante-se um tipo de ressonância dialógica, potencializada pelo crescente surgimento de novas interfaces e, dado o caráter frio a elas inerentes, dilatada pela possibilidade de formação de novos híbridos.

A interatividade na arte é considerada como um fenômeno democrático, contudo não esqueçamos que este tipo de liberdade traz em si a articulação de pressupostos outros, emergentes e inerentes à dimensão cultural da sociedade. Cabe lembrar que a esfera da arte interage de modo contraditório e não antagônico com as outras esferas, a da ideologia, a do conhecimento e a da técnica (Srouf, apud Plaza, 2002:12). Em conjunto, essas esferas estabelecem e dão continuidade às práticas culturais, todavia mantendo invisivelmente a arte não tão imaculada como pensam ou querem alguns.

O que a interatividade basicamente garante e prescreve é o desenvolvimento de todo um processo, firmando nada mais que um outro e distinto passo criado para garantir o transcorrer das ilusões.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CAPUCCI, Pier Luigi. Por uma arte do futuro. In: DOMINGUES, Diana (Org.) *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997. p. 129-134.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34,

1996. v.1.

JAKOBSON, Roman. La dominante. In: JAKOBSON, Roman. *Huites questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. p.77-85.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. *Poétique*, Coimbra, Livraria Almedina, n.27, p.209-230, 1979.

PLAZA, Julio. *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. Disponível em: <<http://wawrwt.iar.unicamp.br/textos.html>>. Acesso em: abr./2002.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PLAZA, Julio, TAVARES, Monica. *Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

TAVARES, Monica. *A recepção no contexto das poéticas interativas*. Tese (doutorado em Artes). USP, ECA, 2001.