

MUSEU, INFORMAÇÃO E ARTE

Maria Lúcia de Niemeyer Matheus Loureiro
Museóloga , Mestre . em Ciência da
Informação /UFRJ, Doutoranda ECO/UFRJ

ABSTRACT

This paper approaches the "work of art" as a museum object. Focuses on different concepts of Art and work of art. Approaches the Museum as a "Center of Calculation" and analyses its role based in the "Actor-Network Theory" and the work of Bruno Latour.

"Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe..."(E. H. Gombrich . *A História da Arte.*)

Sobre Arte e Obras de Arte

Obras de arte têm sido criadas ao longo dos tempos, e antecederam a "invenção" ou, ao menos, o reconhecimento da arte. Ainda que, contemporaneamente, muitos autores apontem uma contradição entre arte e função, o filósofo francês Michel Dufrenne observa que, muito antes que qualquer valor estético se impusesse, outros valores presidiram ao ato da criação de artefatos posteriormente designados obras de arte, que serviram, quase sempre, para alguma função específica - religiosa, política, instrumental ou outra - e cujo valor foi, desde sempre, determinado pela eficácia ao atingir os fins que determinaram sua criação.

"Como pode a arte revelar-se portadora de valores? E de que valores? O chefe da tribo que ordena um fetiche, o príncipe que encomenda o seu retrato, o arcebispo de Salzburgo que solicita a *petite musique de nuit* não pensam em termos de valor estético: eles obedecem a ritos que dizem respeito a salvação, glória ou prazer. A

arte ainda não foi inventada, ou, ao menos, eles não a reconheceram: eles não encomendam obras de arte, mas os instrumentos do culto ou da cerimônia cujo valor reside na eficácia; como a pólvora ao explodir, mas também como um monumento ao regular a cerimônia, assim a obra de arte se abole ao cumprir sua missão, honrando o ancestral ou o soberano, dando mais sabor ao festim. Valor de uso que se experimenta na consumação, mas a consumação aqui não é estética. (...) " (DUFRENNE, 1981, p.48)

A expressão "obra de arte" tem servido para designar os mais diferentes produtos da atividade humana: pinturas, esculturas, músicas e poesias, mas também catedrais, vasos, móveis, máscaras rituais e um sem número de objetos, criados para atender a um sem número de finalidades. Muitos desses objetos encontram-se expostos ou "abrigados" em museus, cujos acervos são compostos de artefatos¹ os mais diversos.

Embora empregada cotidianamente, a palavra "arte" possui uma enorme abrangência conceitual, como mostram as diversificadas abordagens empreendidas pelos teóricos da Arte. Diante da dificuldade de se optar *a priori* por uma definição instrumental, ressaltaremos essa pluralidade conceitual da arte como uma de suas principais características.

Inúmeros autores levantaram e discutiram questões relacionadas à natureza da arte, posicionando-se, com frequência, de forma divergente. Nesta pesquisa, sublinhamos perspectivas que demonstram essa controvérsia.

Ligado à vertente fenomenológica, Heidegger (1992) busca na arte sua essência, e, para isso, indaga se a obra de arte é uma simples coisa. A arte seria, assim, o "algo mais" que se soma ao "suporte coisal" e que distingue as obras de arte das simples coisas.

Uma obra de arte, segundo o autor, distingue-se da mera coisa e do apetrecho:

"(...) o bloco de granito, que repousa em si mesmo, é algo de material numa forma definida, se bem que grosseira. (...) o apetrecho repousa também, em si mesmo, como a pura coisa, mas não tem a forma espontânea de um bloco de granito. Por outro lado, o apetrecho revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e nada forçada ..." (ibid, p.20-21)

A partir da evidência de que toda obra teria um "suporte coisal", Heidegger indaga sobre a possibilidade de isolar esse suporte para alcançar o "algo mais" que se soma à coisa e que resulta na obra de arte. Para tanto, vale-se de um apetrecho bastante conhecido – um par de sapatos de camponês – recorrendo, entretanto, a uma representação artística: uma pintura de Van Gogh. É através desta "obra de arte" que atinge a essência do apetrecho, ou sua verdade. A verdade do apetrecho sapatos, desvendada pelo quadro, residiria na utilidade, "conseqüência essencial da

1. O conceito de artefato é utilizado pela antropologia cultural para designar uma forma individual de cultura material ou produto deliberado da mão de obra humana, em contraste com objetos produzidos acidentalmente por forças naturais (GEROW, 1996, p.85). O termo será utilizado neste estudo não só para se referir a esse aspecto como também para ressaltar o fato de que o conceito de obra de arte é resultante de agregação de valores a determinados artefatos. Não é objetivo deste artigo empreender uma reflexão mais profunda sobre o conceito de artefato, já abordado exaustivamente por autores como Berta Ribeiro e Nestor Garcia Canclini.

solidez" (ibid, p.26). A arte, para o autor, não estaria ligada ao conceito de "Belo", como na estética tradicional, mas ao de "Verdade", definindo-se como o "pôr-se em obra da verdade", ou como o que "abre o mundo e produz a terra". A arte uniria, assim, aquilo que o mundo moderno separa: cultura e natureza.

O caminho que conduz da coisa à obra de arte, para o autor, deve ser substituído por aquele que leva da obra de arte à coisa, pois é na arte que reside a verdade. Abordar a obra de arte como objeto significa, portanto, reduzi-la à categoria de apetrecho: este seria o grande equívoco da Estética.

A transferência de uma obra de arte para uma coleção, de acordo com o filósofo, arranca-a de seu espaço essencial. Evitar essa transferência, entretanto, não impede a ruína e a subtração do mundo da obra, que é inevitável e irreversível. A obra de arte, em seu ser-obra, requer sua instalação em uma coleção ou exposição.

"Quando uma obra se acomoda numa coleção ou se coloca numa exposição, diz-se também que se instala. (...) Semelhante instalação significa: o erigir, no sentido de consagrar e glorificar. (...) Mas por que é que a exposição (Aufstellung) da obra é um erigir (Errichtung) que consagra e glorifica? Porque a obra, no seu ser-obra o requer." (ibid, p.34)

Ainda na vertente fenomenológica, cabe ressaltar a contribuição trazida por Dufrenne, que assinala a distinção entre "obra de arte" e "objeto estético". A primeira, quando percebida esteticamente, torna-se objeto estético - conceito mais abrangente, que abarca não apenas a obra de arte, mas até mesmo a natureza (DUFRENNE, op. cit.).

A visão de Dufrenne distancia-se da de Heidegger quando questiona a necessidade de elevar a arte ao impensável e separá-la da Estética para atingir sua essência. Preferindo o conceito de "valor" ao de "essência", afirma a necessidade de *"retornar à idéia de um valor imanente à obra e que seja propriamente estético"*. Para isso, segundo o autor, *"é suficiente que a obra seja considerada propriamente como obra, isto é, como objeto estético e não como objeto útil"* (ibid, p.49), não sendo para tanto necessário arrancá-la de seu contexto cultural, o que ocorre com freqüência no interior dos espaços museológicos.

" O espectador também é necessário para o advento dos valores estéticos: é ele quem separa o estético do religioso, do mágico e do utilitário, quem apreende o valor em sua pureza e que, no museu imaginário, compõe o cosmos sempre inacabado. O espectador também tem uma tarefa: o apelo que da obra a ser feita se eleva ao artista, eleva-se da obra feita ao espectador: pois essa obra também quer ser percebida e que, na glória do sensível, pelo ato comum daquele que sente e do sentido, brilhe o valor estético.(...)" (ibid, p.59)

A obra de arte é, para o autor, "essencialmente, um objeto a ser percebido: ela encontra a plenitude do seu ser e o princípio mesmo de seu valor na plenitude do sensível."(ibid, p.51) Uma vez estabelecida a contemplação como norma da percepção estética, conclui-se que, para Dufrenne, para que se constitua uma obra de arte, é suficiente que a mesma seja percebida esteticamente: o olhar deve-se fixar

na obra e fruí-la de forma desinteressada, não deixando que se interponha qualquer outro interesse, a não ser o estético. (ibid)

As indagações freqüentes da Filosofia, e especialmente da Fenomenologia, em relação à obra de arte, são questionadas por Bourdieu. Tais análises, segundo o autor, não só pretendem localizar uma essência trans-histórica na arte, mas insistem ainda em caracterizá-la como gratuita e desprovida de função. A experiência estética, portanto, constituir-se-ia em construção histórica surgida no seio do movimento pela autonomização do campo artístico. (BOURDIEU, 1996)

"Se essas análises da essência concordam quanto ao essencial, é que têm em comum tomar como objeto, seja tacitamente, seja explicitamente (como as que se valem da fenomenologia) a experiência subjetiva da obra de arte que é a de seu autor, isto é, de um homem cultivado de certa sociedade, mas sem tomar nota da historicidade dessa experiência e do objeto ao qual se aplica. (...)" (ibid, p. 320)

O pensador puro de uma experiência pura de obra de arte, prossegue Bourdieu, deve levar em consideração o caráter histórico de suas reflexões, sob pena de constituir em norma trans-histórica sua experiência individual. Quanto ao "olhar puro", ele é visto como o correspondente obrigatório da "arte pura", ambos produtos históricos do campo artístico em sua direção à autonomia. Bourdieu afirma que este "olhar puro", embora tenha a aparência de dom da natureza, está associado a condições de aquisição excepcionais. Omitir essas condições ao analisar a essência da arte significaria universalizar uma experiência particular que é produto do privilégio:

"A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e valor é um efeito do acordo entre as duas faces da mesma instituição histórica, o habitus cultivado e o campo artístico: (...) é o olho do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de lembrar imediatamente que não o pode fazer senão na medida em que ele próprio é o produto de uma longa história coletiva, ou seja, da invenção progressiva do conhecedor, e individual, isto é, de uma freqüentação prolongada da obra de arte. (...)" (ibid, p.323)

Bourdieu afirma que os artefatos são socialmente designados como obras de arte através de diversos meios de consagração, e, particularmente de sua exposição em museus. Estes, teoricamente, estariam liberados a todos, sem exceção. Entretanto, tal liberalidade seria fictícia, sendo os museus reservados àqueles que detêm os meios necessários para essa apropriação simbólica. (BOURDIEU e DARBEL, 1992, p.166)

A arte é incluída pelo autor em foco entre os sistemas simbólicos, os quais seriam fortemente estruturados (e, em conseqüência, estruturantes), capazes de exercer o "poder simbólico" - "esse poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos" (Id., 1989, p.7-8). O caráter arbitrário que permeia as idéias aceitas como verdadeiras e compartilhadas, no interior do campo artístico, pelos artistas, críticos e demais agentes, é destacado pelo autor. Uma das maneiras pelas quais este poder é exercido é o que consiste em "decretar (...) quem é artista e quem não é", uma vez que "o que mais está em jogo nas lutas artísticas é sempre e em toda a parte a questão dos limites do

mundo da arte (...)". (ibid, p.293) Tais "lutas de definição" colocam em jogo fronteiras e hierarquias: " (...) definir as fronteiras, defendê-las, controlar as entradas, é defender a ordem estabelecida no campo". (Id. 1996, p.255)

O valor da obra de arte, assim, não seria produzido exclusivamente pelo artista, mas pelo campo de produção como um todo, "enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista." (ibid.) Devem ser considerados, portanto, produtores do valor da obra o conjunto de agentes e de instituições - inclusive o Museu - que têm o poder de agir sobre o mercado através de mecanismos de legitimação e de consagração e de produzir consumidores aptos a reconhecer determinados produtos da atividade humana como obras de arte.

A história da Teoria Estética e da Filosofia da Arte estaria intimamente vinculada, segundo Bourdieu e Darbel (1992), à história das instituições públicas como os Museus, cuja principal atribuição no campo é oferecer à contemplação pura artefatos designados como obras de arte, produzidos para atender aos mais diversos fins (como objetos de arte sacra, por exemplo), e que, despojados de sua função original, são reduzidos à sua dimensão propriamente artística.

A controvérsia apresentada acima, a já citada dificuldade para instrumentalizar *a priori* um conceito de obra de arte, aliadas aos objetivos deste artigo, impõem um novo modo de olhar para esses objetos que integram os acervos dos museus artísticos. As diversas reflexões sobre arte têm em comum o fato de incluírem, seja de forma explícita, seja de forma implícita, a instituição museológica no seio da questão. Acreditando que a discussão sobre arte passa invariavelmente pelo museu, propomos um enfoque que leve em consideração o contexto material em que é constituído o conhecimento sobre arte, e, conseqüentemente, o próprio conceito de Arte. Tal enfoque é possibilitado pela "Teoria Ator-Rede".

O Museu como "Centro de Cálculo", a Arte como "Universal em Rede" e a Obra de Arte como "Móvel Imutável"

O modelo de rede foi teorizado por Michel Serres na década de 60 e, posteriormente, operacionalizado por Bruno Latour, John Law e Michel Callon para estudos em ciência, tecnologia e arte, entre outros. Parte da remoção de "*qualquer candidato a uma posição central que detém a verdade das coisas e não confere nenhum privilégio a um ponto da rede (nós) em relação a um outro.*" (PEREIRA, 1997, p.6)

Rejeitando explicações relativas a saberes locais e universais, Latour (1985) se concentra no trabalho concreto de produção da informação. Não existiria, para o autor, um mundo moderno radicalmente diferente dos "outros". Ao contrário do que

se supõe, afirma o autor, *"diferentes espaços e tempos podem ser produzidos dentro das redes construídas para mobilizar, acumular e recombinao o mundo"* (Id., 1987, p. 228), todo o conhecimento é produzido localmente, embora alguns locais tenham a forma de uma rede. (Ibid., p. 229)

Afirmado que *"temos tendência a transformar as redes ampliadas dos ocidentais em totalidades sistemáticas e globais"* (Id., 1994, p. 115), ressalta o fato de que, quando nos referimos às "redes técnicas", percebemos com facilidade que a grande diferença reside no tamanho das redes, e não em sua natureza:

"(...) Uma ferrovia é local ou global? Nem uma coisa nem outra. É local em cada ponto, já que há sempre travessias, ferroviários, algumas vezes estações e máquinas para venda automática de bilhetes. Mas também é global, uma vez que pode transportar as pessoas de Madri a Berlim ou de Brest a Vladivostok. No entanto, não é universal o suficiente para poder transportar alguém a todos os lugares. (...)" (Ibid.)

Para Latour, não temos a menor dificuldade em perceber como uma rede técnica reconcilia seus aspectos locais e sua dimensão global, pois é composta de *"locais particulares, alinhados através de uma série de conexões que atravessam outros lugares e que precisam de outras conexões para continuar se estendendo. (...) São linhas conectadas, e não superfícies."* (Ibid.)

Ao contrário, quando nos referimos às idéias, esse modelo já não parece mais adequado, e tendemos a acreditar que, enquanto alguns saberes são globais, outros são locais, e que *"os conhecimentos podem estender-se em todas as direções gratuitamente."* (Ibid., p.116) O autor afirma, entretanto, que as idéias freqüentemente aceitas como universais são também construídas e mantidas por redes:

"(...) os fatos científicos são como peixes congelados: nunca devem ficar fora do congelador, por um instante que seja. O universal em rede produz os mesmos efeitos que o universal absoluto, mas já não possui as mesmas causas fantásticas (...). O teorema de Pitágoras ou a constante de Planck se estendem às escolas e aos foguetes, mas não saem de seus mundos, assim como os achuar não saem de suas aldeias. (...) Os primeiros formam redes alargadas, os segundos territórios ou anéis, diferença importante e que devemos respeitar, mas nem por isso devemos transformar os primeiros em universais e os segundos em localidades." (Ibid., p.117)

A abordagem da Arte como um *"universal em rede"* confere ao Museu papel mais determinante no reconhecimento e manutenção do conceito do que normalmente lhe é atribuído: torna-se *"ponto de passagem obrigatório"* não só para os artefatos para os quais se pretende o rótulo "obra de arte", como também para todos aqueles que almejem a inclusão na classe de "artistas".

Importa, desse modo, considerar o espaço no qual tais artefatos são inseridos, buscando examinar seus contornos e refletir sobre a instituição que chamamos Museu em sua relação com o fenômeno artístico. Nesse sentido, Latour (1987, 1996) oferece perspectiva singular, ao refletir acerca dos lugares aos quais denomina "centros de cálculo" – abordagem particularmente útil, uma vez que enfatiza a informação. Desse modo, para os fins desta pesquisa, o museu será visto como "centro de cálculo" e informação será entendida conforme conceituada pelo referido autor:

"informação não é um signo, mas uma relação estabelecida entre dois lugares, o primeiro que se torna periferia e o segundo que se torna centro, com a condição de que entre os dois circule um veículo freqüentemente chamado forma, mas que, para insistir em seu aspecto material, chamo inscrição.(...)" (LATOUR, 1996, p.24)

A produção da informação, de acordo com Latour, é atividade prática, concreta e material, a qual envolve "operações de seleção, de extração, de redução" que resolvem "a contradição entre a presença de um lugar e a ausência desse lugar". (ibid., p.26)

Para Latour (1987, p. 220), a palavra "conhecimento" não deve ser definida por si mesma, ou por oposição a ignorância ou crença. Ele a entende como "familiaridade com eventos, lugares e pessoas vistos muitas vezes antes". É importante levar em consideração, portanto, um "ciclo de acumulação", que permite adquirir familiaridade com eventos, pessoas e lugares que estão distantes. Como consequência desse ciclo, é gerada uma assimetria, ou uma relação desproporcional entre dois lugares que se estabelecem como centro e periferia. Um número crescente de coisas é acumulado em determinados lugares – "centros de cálculo" - que se tornam "centros de dominação à distância". Para que isso seja possível, é necessário que se inventem meios que transformem as coisas, a fim de que estas se tornem "móveis para que possam ser transportadas, (...) estáveis para que possam ser movimentadas sem distorção, e (...) combináveis a fim de que (...) possam ser acumuladas, agregadas e embaralhadas como um baralho de cartas.(...)" (ibid., p.223). Antes de qualquer outra etapa, entretanto, é necessário mobilizar:

"(...) é preciso poder transportar qualquer estado do mundo para certos lugares (...); todos precisam ser reunidos em algum lugar e serem encaminhados para esse recenseamento universal." (id., 1985, p. 21)

Em um "centro de cálculo", as coisas não estariam apenas ligadas entre si, mas, principalmente, ao mundo real, o qual transforma e cujos elementos combina continuamente. A produção da informação implica, como já foi visto, seleção e, conseqüentemente, redução. Ao invés de se transportar o lugar, são selecionados alguns traços ou elementos considerados relevantes, os quais, posteriormente reunidos e combinados, preencherão a ausência de uma realidade impossível de ser transportada em sua totalidade. Através de "redes de transformação", convergem para tais lugares, em número crescente, inscrições ou "móveis imutáveis". Para Latour, uma inscrição "(...) lucra com as vantagens do inscrito, do calculado, do plano, do superposto, daquilo que se pode inspecionar pelo olhar". (id. 1996, p. 42) A prática de produção de inscrições confere comensurabilidade a coisas vindas de diferentes domínios do real, e é esse "valor maior" da informação que compensa a inevitável redução causada pela representação de uma realidade em um centro de cálculo. Esse "movimento de redução" teria como contraponto outro de amplificação, o que pode ser exemplificado através de uma coleção de pássaros empalhados, originalmente dispersos no espaço e no tempo e posteriormente reunidos em um centro de cálculo (um museu de História Natural).

"(...) Comparada à situação de partida, onde cada pássaro vivia livremente em seu ecossistema, que perda considerável, que diminuição! Mas, comparada à situação de partida onde cada ave voava invisível na confusão de uma noite tropical ou de um pequeno dia polar, que ganho fantástico, que engrandecimento! O ornitólogo pode então, no calor, comparar os traços pertinentes de milhares de aves que se tornaram comparáveis pela imobilidade, pela pose, pela naturalização. Aquilo que vivia disperso nos estados singulares do mundo se unifica, se universaliza, sob o olhar preciso do naturalista. Impossível compreender esse suplemento de precisão e de conhecimento, sem a instituição que abriga todas essas aves empalhadas, que as apresenta aos olhos dos visitantes (...) A comparação de todas as aves do mundo, sinoticamente visíveis e sincronicamente reunidas lhe dá uma enorme vantagem sobre quem só tem acesso a algumas aves vivas. A redução de cada ave se paga com uma formidável amplificação de todas as aves do mundo." (ibid. p.27-28)

A transposição deste exemplo para o universo do museu artístico permite percebê-lo como imprescindível instrumento para o conhecimento sobre a Arte. Assim como o museu de história natural, o museu de arte permitiu reunir, sinótica e sincronicamente, artefatos que se encontravam dispersos no espaço e no tempo, e que só através dessa operação de mobilização puderam ser comparados, justapostos, vistos como elementos de um conjunto, como passagens ou capítulos de uma história, posteriormente construída e narrada, a História da Arte. Também no processo de musealização da Arte percebe-se esse movimento de redução - o qual antecede aquele de amplificação possibilitado pela reunião em centros de cálculo do que estava anteriormente disperso. Esta redução é uma das mais freqüentes críticas ao museu que, ao arrancar a obra de arte do mundo no interior do qual foi concebida, descontextualiza-a, causando, em conseqüência, um considerável dano em seu conteúdo informacional.

Latour se interessa de modo particular pelos objetos que ele denomina "*móveis imutáveis*", cuja produção permite não apenas que um viajante "*seja capaz de voltar trazendo as coisas*", mas também que estas "*possam suportar a viagem sem se corromper*". (LATOURE, 1985, p.11)

Entre os inúmeros meios que conferem mobilidade, estabilidade e combinabilidade, Latour cita a cartografia e a formação de coleções. Enquanto as formas da terra precisam ser codificadas e planificadas para se tornarem móveis, as pedras, plantas, artefatos, obras de arte, entre outros objetos, podem simplesmente ser extraídos de seus contextos e carregados durante as expedições. Ao contrário das formas da terra, que necessitam ser transformadas em mapas, os itens de coleção raramente sofrem problemas relacionados à mobilidade, embora tenham que enfrentar o problema da estabilidade: uns necessitam ser desidratados, empalhados, cloroformizados, outros, no entanto, ainda que fisicamente estáveis, necessitam ser contextualizados, sob pena de se tornarem desprovidos de significado uma vez instalados em uma coleção, o que, com freqüência, ocorre nos museus. (Ibid.)

Para Latour (1987), entretanto, a mobilização do mundo não é suficiente, pois sua primeira conseqüência é "*um dilúvio de inscrições e espécimes*". É necessário, portanto, que se realize nos centros de cálculo um "*trabalho adicional*", cuja finalidade

é transformar as inscrições, simplificá-las, ampliar as redes. São assim estabelecidos "centros dentro dos centros". (Ibid., p. 235) Para o autor, a passagem do empírico ao teórico não é a passagem do "material ao intelectual ou do acessível ao inacessível", mas sim a de "móveis imutáveis para outros ainda mais móveis, mais combináveis e cada vez mais imutáveis". (ibid. p.22)

"(...) Trazer de todos os cantos do mundo coleções de fósseis é ótimo, mas daí a pouco alguns milhares de pedras se acumularão em desordem nos porões e nos depósitos. Assim, é preciso partir das pedras e extrair uma nova ordem, exatamente como se os fósseis fossem extraídos da confusão das camadas de antracito ou de calcário.(...)" (ibid. p.19)

Tão logo um elemento do mundo real - transformado em móvel imutável - é inserido em uma coleção museológica, ele necessita ser achatado, comprimido, padronizado, transformado em novo móvel imutável no interior da documentação museológica. A tarefa de construir e acelerar tais móveis imutáveis deve ser tarefa constante, a fim de que registros se tornem mais e mais simples, redes mais e mais longas, e ligações até então impensadas se estabeleçam. Este indispensável trabalho cotidiano de produção de inscrições é complemento obrigatório à etapa preliminar de mobilização, a qual reuniu espacialmente objetos vindos de domínios da realidade até então estranhos. (Id., 1985)

Museu, Informação e Arte

Se os historiadores da Arte são unânimes ao incluir na categoria "Arte" artefatos provenientes dos mais distantes pontos do espaço e do tempo, não se deve desprezar o fato de que o reconhecimento da Arte se deu no contexto ocidental, sob o signo da modernidade. Aos olhos não modernos e/ou não ocidentais, as obras de arte (ou os artefatos posteriormente incluídos na categoria) são acolhidas por parâmetros funcionais, não sendo conhecidos modos ou atitudes específicos para sua apreciação ou avaliação.

Também produto ocidental, o Museu vem definindo seus contornos ao longo do tempo: se o termo tem origem na Mitologia, a instituição como hoje a conhecemos se enraíza no colecionismo. Embora este fenômeno seja também observado nas mais diversas culturas, é no Ocidente que encontra sua expressão máxima. Pomian, ao discorrer sobre o tema "coleção", observou o surgimento de um novo tipo de "semióforo" - aquele que se estuda - a partir do século XV, na Europa Ocidental. O desenvolvimento da instituição museológica e do conceito de "Arte" passariam, desde então, a percorrer caminhos que se entrelaçaram.

Os conceitos de "obra de arte" e de "objeto museológico" compartilham uma de suas grandes questões, e que se refere à privação do contexto primário -

traço característico não só do "objeto museológico" em geral, como de alguns objetos criados fora do contexto moderno/ocidental e categorizados posteriormente como "obras de arte". O reconhecimento (ou a reinvenção?) da arte assistiria ao surgimento de obras autônomas, criadas com a intenção declarada de se constituir "obra de arte", e, algumas vezes, destinadas prioritariamente à exposição em museus. Cria-se, assim, um "objeto museológico" intencional, para o qual a discussão sobre privação de contexto perde o sentido.

Malraux (1947) constata que, em tempos mais recentes, um imenso número de informações textuais e visuais sobre arte e obras de arte foi posto à disposição de um número cada vez maior de pessoas, enquanto outras gerações, ao contrário, foram privadas do contato com o patrimônio artístico universal por barreiras geográficas, comunicacionais, etc. Observando o papel fundamental desempenhado pelos museus, ao impor ao indivíduo uma relação absolutamente nova para com as obras, o escritor francês vale-se da expressão "museu imaginário" para definir esse "acervo" pessoal. Já foi observado o fato de que a discussão sobre Arte passa invariavelmente pelo Museu, ainda que seja, como o faz Dufrenne, para lhe recusar o valor: para que seja fruída, a obra não necessitaria, obrigatoriamente, ser privada do mundo que lhe dá sentido.

Se Heidegger e Bourdieu vêm no Museu o espaço necessário para a consagração da obra de arte, discordam, entretanto, em questões fundamentais: para o primeiro, a obra de arte possui uma "essência", e esta exige sua consagração; para o segundo, o Museu é a instância que consagra e legitima a obra. Em outras palavras, enquanto as idéias de Heidegger dão a entender que a inserção da obra no Museu é consequência de seu ser-obra, Bourdieu, ao contrário, leva-nos a concluir o contrário: a elevação de um objeto à categoria de obra de arte é, em grande medida, resultante de sua inclusão em uma exposição ou coleção museológica.

Este estudo almejou percorrer o caminho entre Arte e Museu, entendendo a informação como ponto de interseção. Encontrando na "Teoria Ator-Rede" e na obra de Latour uma perspectiva singular, vislumbrou-se a instituição museológica como "centro de cálculo", nó de uma rede para a qual convergem elementos de diferentes tempos e lugares. O contexto material do Museu e suas práticas de inscrição e registro podem, sob tal óptica, ser examinados como etapas indispensáveis à construção e manutenção das vias que o ligam ao mundo e por onde circulam os saberes ditos "universais", entre os quais, de modo especial para este estudo, os conceitos de "arte" e "obra de arte".

128 Visto por Latour como "centro de cálculo", o Museu teve papel decisivo no reconhecimento da Arte, ao permitir a mobilização de artefatos dispersos no tempo e no espaço. "Móveis imutáveis", entretanto, precisam ter sua mobilidade e estabilidade não apenas mantida, mas também acelerada, a fim de que, desse

acúmulo, seja extraída uma nova ordem. O desenvolvimento de um sistema de informação que permita a justaposição, comparação e estabelecimento de conexões sempre novas, é complemento obrigatório e indispensável à mobilização do mundo, capaz de potencializar o uso das coleções museológicas, transformando seus estoques de informação em instrumento dinâmico de pesquisa.

As grandes questões teóricas que cercam as discussões sobre "Arte" e "Obra de Arte" não encontram espaço e aprofundamento equivalente nas reflexões voltadas aos "modelos técnicos", limitados que são por questões de ordem operacional, e voltando-se, quase sempre, para a busca de eficiência e rapidez na recuperação de informações. A singularidade do objeto artístico, seu caráter simbólico, sua natureza não semântica, entre outras especificidades, simultaneamente desafiam e motivam estudiosos da Ciência da Informação, área tradicionalmente voltada à informação científica e tecnológica.

Pode-se afirmar que a tão discutida redução da obra de arte quando de sua inserção em uma coleção museológica torna-se uma dupla redução quando, posteriormente, é inserida também em um sistema de informação. Se, em um primeiro momento, a obra for privada de seu contexto primário, também o será, em um segundo momento, de sua presença física: torna-se entrada em um sistema automatizado, ou um pedaço de papel no qual são registradas informações. Entretanto, se estes não substituem a obra em sua grandeza e singularidade, propiciam, no entanto, uma ampliação do ponto de vista informacional, pela possibilidade de uma visão conjunta e democratização do acesso que proporcionam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, P. & DARBEL, A. *L'amour de l'Art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. 251 p.
- _____. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. 298 p.
- _____. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431 p.
- DUFRENNE, M. *Estética e Filosofia*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. 266p.
- GEROW, B. Artefato (Artifact). In: FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS – INSTITUTO DE DOCUMENTAÇÃO. *Dicionário de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1986. p.85.
- HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1992. 73p.
- LATOUR, B. Ces réseaux que la raison ignore: laboratoires, bibliothèques, collections. In: BARATIN, M., JACOB, C. *Le Pouvoir des bibliothèques*. Paris: Albin Michel, 1996. p.23-46.
- _____. Les 'vues' de l'esprit: une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques. *Culture Technique*, n.4, p.5-29. Número Especial, 1985.

- _____. *Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. 152 p.
- _____. *Science in Action: how to follow scientists and engineers through society*. Milton Keynes: Open University, 1987.
- LOUREIRO, M.L.N.M. *Museu, Informação e Arte: a Obra de Arte como Objeto Museológico e Fonte de Informação*. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nelida González de Gómez. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ – CNPq/IBICT, 1998. 85 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)
- MALRAUX, A. *Psychologie de l'Art: Le Musée Imaginaire*. Genève: Albert Skira Éditeur, 1947. 156 p.
- PEREIRA, M.N.F. *Luz, Câmera ... Tecnociência em Ação, Natureza e Sociedade em Fabricação*. Orientador: Simon Schwartzman. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1997. 305 p. Tese de Doutorado.
- PINHEIRO, L.V.R. *Arte, Objeto Artístico, Documento e Informação em Museu*. 1996. (mimeo)
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p.51-86.