

A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E SUAS RELAÇÕES COM ARTE E MUSEU DE ARTE¹

*Bruno César Rodrigues**

*Giulia Crippa***

Resumo

Verifica-se que não há consenso em definir objetos ou produtos conceituais como sendo obra de arte. Em dados momentos arte é aquilo que foi exposto em um museu. Em outros momentos é o artista quem confere à sua própria obra o estatuto de obra de arte, bem como o público, o crítico, o historiador ou outros personagens desse campo. Com base nisso, buscou-se desenvolver um estudo exploratório quanto aos museus, em específico os museus de arte, e quanto à arte e alguns de seus aspectos. Através do estudo, foi constituído um *corpus* teórico que possibilita a compreensão da complexidade ou subjetividade das definições de arte e obra de arte, bem como alguns aspectos intrínsecos ao tema. Quanto ao museu, abordou-se seu histórico e sua evolução de maneira breve. Foram observadas também algumas das relações entre a ciência da informação, o campo da arte e do museu.

Palavras-Chave: Ciência da Informação. Arte - Crítica. Arte - Teoria. Museu – História. Museu de arte.

1 INTRODUÇÃO

Verifica-se que não há unanimidade em se definir objetos ou produtos conceituais como sendo obra de arte – OA. Em dados momentos, Arte é aquilo que se fez expor em um museu e, a partir disso, institucionalizada. Em outros é o artista quem confere à sua própria obra o estatuto de OA. Também o público de âmbitos diferentes do museu de arte, ou diretamente ligados a este confere à obra tal estatuto. Muitas vezes, as instituições deputadas para a seleção, a conservação e a disseminação do que se define como Arte de

¹ Artigo desenvolvido a partir de Trabalho de Conclusão de Curso no ano de 2008.

*Graduado em Ciências da Informação e da Documentação - Departamento de Física e Matemática - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - Universidade de São Paulo - São Paulo.
brunocesar.rodrigues@gmail.com

**Professora Doutora no curso de Ciências da Informação e da Documentação - Departamento de Física e Matemática - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - Universidade de São Paulo - São Paulo. giuliac@ffclrp.usp.br

maneira tão múltipla – os museus de arte – utilizam critérios variados para a institucionalização de acervos que, em outros âmbitos, não são considerados artísticos².

Apesar da percepção acima, sabe-se que adentrar os conceitos de Arte e/ou OA não é uma tarefa fácil. Os diversos aspectos e as discussões que giram em torno deste assunto são variados e em alguns casos não há como desconsiderá-los. Há divergências entre as diversas vertentes no que se define por Arte.

Historicamente, a partir da segunda metade do século XIX o próprio estatuto da Arte passou por modificações radicais, principalmente por responsabilidade da fotografia. Aos poucos essas mudanças provocaram reações fortemente inovadoras tanto na reflexão do campo como nas instituições que se ocupam dessas produções (CRIMP, 2005).

Julião (2006) defende que, a partir dos séculos XVII e XVIII, os gabinetes de curiosidades evoluíram e fragmentaram-se conforme seus artefatos (produtos artísticos, naturais, taxonomias etc.). Dessa separação surgiram os museus de arte. Segundo Crimp (2005), este novo espaço propiciou uma mudança considerável naquilo que se determinava como Arte. Da mesma forma, houve uma ruptura entre o que era Arte por um processo de descontextualização e o que é criado com intencionalidade artística para o museu.

Em meados do século XIX os pintores deixam de pintar por encomenda e passam a produzir em prol do museu, com o intuito de que suas obras fossem expostas, consagrando-se como artistas. Nestes novos museus, as obras passam a ser expostas com finalidade de fruição primeiramente estética e em uma ordem artificialmente produzida pelo mesmo.

Ao ser adentrado o assunto referente a museus de arte e seu entrelaçamento com a arte, outras questões foram elaboradas por Freire (1999): diz respeito à transitoriedade que, em muitos casos, integram a essência de performances e obras de arte contemporânea, levando a autora a levantar questionamentos sobre o estatuto da documentação relativa a esses eventos e sobre as possibilidades de reconstituí-los em outros momentos.

Desmaterializados, transitórios, são atributos que negam a perenidade exigida nos museus e, à primeira vista, tais trabalhos estariam negando sua própria essência ao serem "museologizados". No entanto, não seriam também [a arte conceitual], como toda e qualquer obra de arte, documentos de civilização? Não estariam revelando, a despeito de formas já estabelecidas e aceitas, a *Forma* (Francestel) de uma determinada época, seu imaginário? Afinal não deveria também o museu de arte contemporânea estar envolvido nesse programa? [grifos da autora] (FREIRE, 1999, P.40-1).

Segundo a mesma autora, "a valorização cria as condições de preservação na arte" e que preservar significa dar inteligibilidade à obra. Ao se pensar na preservação destes produtos artísticos, encontra-se aí a instituição do museu. Entre esse processo de preservação e a instituição, enxerga-se um nicho para o profissional da informação bastante amplo e desafiador.

² É o caso de objetos ou acervos provenientes de sociedades não ocidentais que adquiriram estatuto de Arte com base em princípios estéticos hegelianos, mas que, com o fenômeno da descolonização, se tornaram alvo de críticas. A busca por novos conceitos artísticos gera uma ruptura na Arte que se denomina arte ocidental e Arte oriental também.

No entanto, como trabalhar com essa preservação das OA quando não se possui um conhecimento sobre o que é Arte e/ou não se conhece o histórico do desenvolvimento dos museus? Como diz Freire (1999), há obras que são efêmeras – as performances, por exemplo –, ficando apenas a documentação que registrou esse ato artístico. Como tratar essa documentação quando ela adquire o estatuto de Arte como substituto do ato performático, uma vez que este não é possível preservar? Para onde vai esta documentação, para o arquivo ou para o acervo do museu de arte? Há momentos, é necessário observar, em que a documentação adquire estatuto de Arte tanto quanto a própria Arte.

O profissional da informação que seguir este caminho (Arte) irá se deparar com estas e outras questões. Dessa forma, acredita-se na importância de uma preparação, ao menos introdutória, para que se possa vislumbrar o trabalho que se pode desenvolver nesse campo.

Sabe-se que Ciência da Informação – CI – pode ser considerada o ponto de convergência entre o museu de arte e a Arte em si, visto que promove a legitimação das produções artísticas em OA através da documentação. Ao se inserir nos circuitos artísticos, ser aceita e passar a fazer parte de um acervo, os produtos artísticos adquirem o estatuto de OA.

Não se pretende aqui realizar um exercício em mais profundidade quanto ao histórico do museu, tampouco uma história da arte e sua etimologia, mas sim permear alguns aspectos conceituais e históricos referentes a estes campos de estudos. Busca-se com este trabalho levantar alguns pontos de convergência ou divergência entre alguns dos autores que abordam tais temas, bem como dar abertura a novos questionamentos quanto à função do profissional da informação e as relações que se estabelecem no campo artístico.

2 ARTE

De modo geral, Arte se define como manifestações, técnica ou habilidade proveniente de atividades humanas, geralmente ligadas à ordem estética, através da expressão de idéias, percepções, sentimentos etc., e provocam sentimentos na pessoa que a frui. Na concepção tradicional, estes produtos são as esculturas e as pinturas. Atualmente, outros produtos também podem ser considerados como OA (COLI, 2007; ARCHER, 2001; LOUREIRO; 2000).

O historiador de arte Ernest H. Gombrich (1999) afirma a não existência da Arte, mas sim do artista. "Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas coisas" (p. 15).

Este autor diz não ser prejudicial denominar a todas estas atividades como Arte. Entretanto, é necessário observar que esta palavra pode significar diversas coisas em tempo e lugares diferentes. Também diz que

Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho-papão, como um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser excelente a seu modo, só que não é "Arte". E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com deleite uma tela, declarando que aquilo que

ela tanto aprecia não é arte, mas uma coisa muito diferente [grifo do autor] (GOMBRICH, 1999a, p. 15).

Em Coelho (2004) afirma-se que as políticas culturais tendem de considerar como arte apenas as manifestações que promovem certa idéia de civilização, ou seja, aquelas que colaboram para o melhoramento "da cultura como um todo e das relações interindividuais e sociais em particular, segundo um determinado sistema de valores preestabelecidos (socialismo, capitalismo, nacional-socialismo, populismo, cristianismo, islamismo etc.)" (p. 46).

A cultura atual possui seus meios de definir o que será determinado ou não como Arte a partir de instrumentos específicos, afirma Coli (2007). Estes instrumentos são os museus e as galerias como espaço de manifestação; o discurso como a crítica e mesmo a história da arte, ou o perito e o conservador do museu. "O estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre o qual ela recai" (p. 11). Há os instrumentos que conferem o estatuto de Arte às obras, mas há critérios objetivos para tais fins? Nota-se que estes instrumentos adotam atribuições diferenciadas para definir os produtos artísticos como OA.

Com o passar dos tempos e a introdução de novas tecnologias/materiais na esfera artística o conceito de Arte sofreu o que se pode denominar transformação ou evolução. Do ponto de vista tradicional, muito do que se vê no meio artístico pode não ser considerado como arte. Archer (2001) explica que

[...] não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecido como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte (ARCHER, 2001, p. XIX).

Este mesmo autor complementa dizendo que o significado da OA não está necessariamente contido nela, mas que em dados momentos esta significação emerge de seu contexto, sendo este tanto social e político quanto formal. De certo modo, o autor acredita que seria o contexto de produção ou de exposição da OA que determinariam seu significado e até mesmo sua definição como tal, deixando de lado a figura do artista.

Compartilhando até certo ponto das considerações de Gombrich (1999a), Eco (1981) observa que ao artista cabe "dar vida" a uma forma, pois

[...] ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, porque 'a obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem'; e *infinita* não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com seu modo de ver, de pensar, de ser. (ECO, 1981, p. 31 grifos do autor).

No excerto, Eco (1981) não só demonstra que cabe ao artista dar rumo à arte como, ao fazer isso, o artista abre um leque de possibilidades interpretativas por parte do público que frui a obra. Nesse sentido, "cada abordagem é um modo de possuir a obra, de a

ver inteira e, no entanto, sempre passível de ser percorrida por novos pontos de vista" (p. 32). O autor complementa que não há interpretação definitiva ou exclusiva, bem como não há interpretação provisória ou aproximativa, confirmando que na Arte tudo está por acontecer. As possibilidades nunca se fecham. Isso se confirma principalmente pela abertura do fazer coletivo que se tem através da internet na atualidade.

Belting (2006) compactua com Gombrich (1999) ao determinar a obra como algo singular diante da possível soberania do artista. Conforme o primeiro autor, o artista é o inventor da obra na concepção tradicional de Arte. Através da obra ele expressa suas idéias, seus sentimentos. Belting também enxerga a OA como uma linguagem ou meio de transmissão de uma mensagem do artista para o público. "O produto manual era o lugar do seu esboço, que ele tornava visível na obra para um terceiro, o observador" (2006, p. 217).

Para Eco (1981), é quase impossível fixar a natureza da Arte numa definição teórica assim como muitas estéticas filosóficas propõem. Em outras palavras, determinar a arte como beleza, forma, comunicação ou outras formas, é histórico e ligado a um universo de valores culturais. Isso significa que estas definições são de ordem poética e não filosófica.

Com fundamentação na história, percebe-se que o conceito de Arte sofre transformações, amalgamando conceitos pré-existentes aos novos conceitos que se desenvolvem geralmente através da utilização de novas técnicas. Para Eco (1981),

[...] a evolução das poéticas a partir do romantismo tardio denuncia uma modificação sensível do conceito de arte no âmbito da cultura moderna, e leva os críticos ou historiadores das poéticas a perguntarem-se até que ponto esta modificação é radical; e em que medida impõe uma visão dos conceitos às próprias estéticas filosóficas (ECO, 1981 p. 123).

Nota-se que diversos aspectos podem identificar ou interferir na identificação da OA. Idéias políticas, religiosas, sociais, econômicas etc., são fatores que implicam percepções diferenciadas quanto ao termo Arte ou à expressão OA. Fatores como honra, gosto ou moral também influenciam na Arte. Muitos filósofos tentaram, ou ainda tentam determinar uma definição unívoca do termo, algo que seja compartilhado de forma geral. Entretanto, Eco (1981) diz que é difícil "unificar numa fórmula a complexidade de uma experiência cuja mutabilidade ninguém punha em dúvida" (128).

Denomina-se por caminhos do discurso a tentativa de determinar critérios únicos para se definir Arte (COLI, 2007). Como no passado, enquanto Arte era vista e definida a partir de critérios precisos, os críticos, os historiadores ou mesmo os filósofos buscam uma forma menos subjetiva de fazer julgamentos quanto à OA. Entretanto, percebe-se que cada artista lança mão de formas diferenciadas entre si de fabricar (ou mesmo escolher) seus produtos artísticos. Não apenas isso: o próprio artista não mantém uma forma única de realizar seus trabalhos, flutuando entre as técnicas existentes ou constituindo novas.

Assim como são vários os critérios a serem observados em uma obra, para determiná-la como arte, vários são os métodos possíveis de realizá-las. Também tentou se valer do período para determinar um estilo artístico e determinar obras de arte segundo tais critérios. Todavia, há artistas que retomam as formas de produção do passado, seja como crítica ao estilo, seja como forma de exaltação do mesmo.

Alguns dos critérios observados pelos críticos, e observados também pelos fruidores, são: perspectivas de construção das imagens; conhecimento de anatomia;

aplicação de luz e sombra; traços que definem os contornos ou mesmo os que aparentam diluição da imagem, confluindo com o plano de fundo; os agrupamentos e as representações etc. (COLI, 2007). Pode-se dizer que há um sem número de critérios a serem identificados em uma obra que possa determiná-la como Arte. No entanto, estes aspectos se diferenciam entre si e as formas de serem executados também.

É possível dizer que o motivo pelo qual é difícil definir Arte é porque o universo da OA diferencia-se um do outro. Isto quer dizer que cada uma delas é dotada de características peculiares enquanto produtos artísticos produzidos, ou escolhidos, por artistas que possuem suas individualidades. A ideia de arte hoje difere daquela que era aceita em séculos passados. Novas maneiras de ver as obras foram e serão instituídas, assim como de conceber a função das mesmas. "A ideia de arte muda continuamente, de acordo com as épocas e com os povos, e o que para uma dada tradição era arte parece desaparecer face aos novos modos de operar e de fruir" (ECO, 1981, p. 136).

3 MUSEU

A palavra museu originou-se do grego *mouseion* (templo das musas) e seu significado sofreu alterações ao longo do tempo. Apesar disso, na Grécia antiga, no Egito e em Roma, o ponto de convergência do conceito de museu é o desenvolvimento da discussão filosófica neste espaço (SUANO, 1986; TEIXEIRA COELHO, 2004). Entretanto, em Roma o museu se mostra como uma instituição mais diversificada, voltando-se mais precisamente ao colecionismo de curiosidades, de objetos conquistados, diferenciados, produzidos ou pertencentes a outras regiões (Oriente, Britânia, África), o que não se observa no período mais antigo (SUANO, 1986).

Na idade média a igreja católica foi a principal receptora de doações, tornando-se, assim, a principal colecionadora de obras de arte e objetos variados do período (SUANO, 1986). É possível dizer que os movimentos das cruzadas também se constituíram como um dos principais fatores para o engrandecimento destas coleções, cujos objetos eram denominados relíquias.

Todavia, no final desta fase, os príncipes italianos começam a formar suas coleções particulares. "Datam, assim, do século XIV, as primeiras coleções principescas de que temos notícia e que chegaram até nós, quer integralmente – transformadas em museus – quer esparsas, mas cujo conteúdo está presente em catálogos e elencos do período" (SUANO, 1986, p. 14). Nesse mesmo período, Lorenzo de Médici, o terceiro na geração da família de colecionadores, possuía em sua casa uma grande coleção, já caracterizada como tesouro e, talvez, a maior de seu tempo (CRIPPA, 2005).

Ainda na idade média, através deste ímpeto colecionista de curiosidades, surgem os chamados gabinetes de curiosidades. Todavia, o apogeu destes se dá no Renascimento.

Nesse período, o homem vivia uma verdadeira revolução do olhar, resultado do espírito científico e humanista do Renascimento e da expansão marítima, que revelou à Europa um novo mundo. As coleções principescas, surgidas a partir do século XIV, passaram a ser enriquecidas, ao longo dos séculos XV e XVI, de objetos e obras de arte da antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época, financiados pelas famílias nobres (JULIÃO, 2006, p.20).

Esta mesma autora defende que o conceito moderno de museu se dá a partir da Revolução Francesa, porém, a consolidação desta aceção se dá no século XIX, quando se criam importantes instituições museológicas na Europa.

O termo museus se referia tanto à coleção quanto ao prédio que a abrigava, dando um sentido mais próximo ao adotado na atualidade. No século XVII havia as coleções de curiosidades, que eram denominadas museus, gabinetes de curiosidades ou câmaras de curiosidades que acolhiam esculturas, pinturas, livros, peças do mundo natural, instrumentos científicos, peças e objetos vindos da nova terra etc. (TEIXEIRA COELHO, 2004).

Julião (2006) observa que as coleções evoluíram e se especializaram, passando a organizar seus objetos segundo critérios "que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII" (p. 20). Dessa forma, abandonaram a função de "*curiosidade*", adquirindo aspectos científicos através da pesquisa e da ciência pragmática e utilitária.

Museu é visto hoje como uma instituição ocidental cuja intenção é colecionar para expor. Desde a Grécia antiga é possível encontrar referências a coleções e a instituições preocupadas com a preservação da memória.

A partir de Lara Filho (2006), nota-se que outro aspecto deve ser considerado: o fato da não dissociação da pesquisa e da educação, desenvolvida nas instituições da antiguidade, utilizando-se da coleção de objetos e espécimes naturais, seja vegetal, seja animal.

A partir de fins do século XVIII o museu recolhe e abriga fragmentos, objetos, artefatos e obras da natureza e da cultura e os agrupa em coleções com o propósito de expor. Essa memória, constituída a partir de objetos selecionados segundo critérios de valor, não provém de um colecionismo neutro ou isento, mas comprometido com o poder hegemônico, com as idéias e o contexto da época em que ocorre. O conceito de valor não é absoluto e varia em cada cultura e ao longo da história da humanidade, e cada coleção traz a assinatura de sua época e de seus patrocinadores (LARA FILHO, 2006, p. 8).

O museu em si é um espaço onde são agrupados objetos considerados produtos culturais, naturais ou patrimoniais. É seguida uma ordem determinada pelo próprio museu, dando significado diverso através das várias leituras possíveis de serem realizadas. Isso se dá por meio da retirada destes objetos de seu contexto original, ou o espaço para o qual foi concebido.

O museu se consagra como espaço de reflexão com as várias formas de exposição desenvolvidas nele. Dessa forma, o fruidor não deve se voltar apenas ao que é exposto, mas também à forma/à ordem de se expor, sendo esta, talvez, a primeira observação que deva ser feita.

O atual Museu Nacional do Brasil foi criado e denominado Museu Real em sua fundação por iniciativas culturais de D. João VI em 1818 e moldado em exemplos de museus europeus, com uma coleção de historia natural doada pelo monarca (JULIÃO, 2006).

Ainda no século XIX surgem outros museus no país.

No Brasil, os museus enciclopédicos, voltados para diversos aspectos do saber e do país, predominaram até as décadas de vinte e trinta do século XX, quando

entraram em declínio como no resto do mundo, em face da superação das teorias evolucionistas que os sustentavam (JULIÃO, 2006, p. 22).

A maioria dos museus nacionais, segundo Teixeira Coelho (2006), surge apenas nas décadas de 30 e 40 do século vinte. Estes novos museus "traziam as marcas de uma museologia comprometida com a idéia de uma memória nacional como fator de integração e coesão social, incompatível, portanto, com os conflitos, as contradições e as diferenças" (JULIÃO, 2006, p. 22-23).

3.1 MUSEU DE ARTE

O museu de arte teve sua origem através da "descontextualização" das obras produzidas quando arrancadas das igrejas e palácios da Europa e transferidos para este novo local, entre o final do século XVIII e início do XIX (CRIMP, 2005). O mesmo autor afirma que antes desta descontextualização as obras possuíam outras funções nas paredes dos mosteiros, igrejas e/ou palácios.

Ao ser observado isso, é estabelecido um diálogo com Benjamin (1994), autor que defende a perda do "valor de culto" da obra e o ganho de um novo significado através do "valor de exibição". Através dessa nova significação, é concedido à obra o estatuto de Arte com base em funções estéticas. Isto é, antes do surgimento dos museus de arte, o intuito das obras era apenas representar algo, conforme o interesse daqueles que as encomendaram.

O museu de arte, diferentemente de outros tipos de museus, como os históricos, étnicos, de ciências etc., possui sua natureza específica em relação aos objetos expostos, não representando apenas a memória, mas agregando valor estético. Este se estabelece conforme as percepções, em geral, da curadoria do museu, mas também pode ser desenvolvida pelo próprio artista. Em outras palavras, o valor estético é uma construção subjetiva que se dá a partir da percepção/experimentação daquele que está responsável pela exposição,

Este tipo de museu demanda um preparo intelectual diferenciado por parte de seus visitantes. Possuir conhecimentos básicos quanto ao artista, ao período, tipos de materiais utilizados, técnicas etc., também são fatores que determinam a fruição. Esta afirmação pode ser observada através da obra de Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2003, p. 71), na qual afirmam que "a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, decifrá-la". Isso significa que o acesso físico às obras de arte é garantido nessa instituição. No entanto, o acesso cognitivo ainda é privilégio da classe culta³.

4 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, ARTE E MUSEU

Considerando a informação como o conhecimento inscrito em um suporte (LE COADIC, 2004), não há como não observar a OA como tal inscrição. Dessa forma, essa informação torna-se passível de ser tratada pelo profissional da informação. Todavia, ao

³ Entenda-se por classe culta aquela que foi instruída em termos de arte e cultura erudita.

observar as divergências que envolvem o conceito de Arte e, em certa medida, o confuso histórico do museu, é possível vislumbrar as dificuldades encontradas por este profissional ao adentrar o campo artístico. Neste contexto, o profissional da informação se depara com diversas variantes que podem se tornar ambíguas ou mesmo paradoxais.

Este campo se mostra bastante subjetivo, não palpável, dificultando tanto sua compreensão como estabelecer formas de recuperação de informações. Uma vez que cada indivíduo pode interpretar o objeto artístico de uma forma diferenciada, o mesmo pode ocorrer com o profissional da informação. Assim, como devem ser tratadas as coleções artísticas de forma a contemplar as necessidades do público usuário?

Sabe-se que a informação é responsável por estabelecer relações e sintonizar o mundo, além de ser necessária e participante na evolução do homem (LATOURET, 2000). Também é importante para redução de incertezas e se identifica com a organização de sistemas, seja de seres vivos ou de entidades inanimadas. Assim, a "essência do fenômeno da informação (se caracteriza) como a adequação de um processo de comunicação que se efetiva entre o emissor e o receptor da mensagem" (BARRETO, 1994, p. 3).

Neste sentido, não há como não caracterizar a OA como um canal de transferência de informação ao seu receptor: público fruidor. No entanto, além deste público, o profissional da informação deve dominar a linguagem de transmissão da informação empregada pelo artista (emissor) para captar as informações contidas na(s) obra(s).

A partir destas informações, constituir-se-á meios de recuperação das mesmas em outros momentos e necessidades diferenciadas. Contudo, o que se deve considerar: apenas as percepções destes profissionais ou consultar os diversificados públicos com vistas a constituir formas de recuperação ainda mais completas, abordando o máximo de possibilidades?

Para Eco (1981), a OA é muito mais que ano de "*nascimento*", seus antecedentes ou dos juízos que dela fazem. Falar destes aspectos da honra seria o mesmo que tratá-la cientificamente. Isso porque o discurso científico se baseia em dados de fatos controláveis. Conforme o mesmo autor, a OA constitui um fato comunicativo que necessita ser interpretado e, dessa forma, integrado ou complementado pela contribuição daquele que a frui.

Se for levada em consideração esta concepção, o profissional da informação deve levar em consideração as contribuições dos públicos, mesmo que diferenciadas, bem como as situações históricas, tornando ainda mais completo o sistema de recuperação de informações artísticas. No entanto, qual a viabilidade disso? Conforme apresentam Buckland, Gey e Larson (2007), a melhor forma de se representar objetos museológicos é a traves da "*exaustão*" das possibilidades de representação. Dessa forma, todo o qualquer documento estaria não apenas contextualizado como também acessível de todas as maneiras possíveis pelo usuário.

É certo que, segundo Válido (2008), a fruição é um processo que se estende ao longo do tempo e não necessariamente no tempo da visita à exposição. Logo, tais contribuições podem não ser efetivadas no momento expositivo, apesar da percepção da completude da OA a partir do confronto desta com seu público.

A partir disso, as dificuldades do profissional da informação são reavivadas se as percepções deste público que frui forem levadas em consideração para construção dos

sistemas de recuperação da informação artística. Em que momento o profissional poderá consultar esse público?

Lima (2000) afirma que

[...] as necessidades da demanda especializada, no âmbito das **Pesquisas em Artes** e em especial na área das **Artes Plásticas**, caracterizam-se pelas dificuldades envolvendo os pesquisadores com respeito aos discursos e suas variantes documentais, componentes que são do material informacional para análises e disseminação do fenômeno artístico (LIMA, 2000, p. 18 grifos da autora).

A pesquisa de Lima (2000), conforme esta mesma autora apresenta, possibilitou estabelecer as relações teóricas existentes entre CI, museologia e história da arte, culminando em um novo campo de estudos: Informação em Arte. Este novo campo tem seu enfoque em estudos especializados quanto à comunicação e disseminação da informação artística que se vinculam às coleções museológicas. Através deste campo de estudos, muitas experiências referentes ao processo de comunicação, transferência da informação e da recuperação da informação artística são empreendidas.

Em Werneck (2000), discute-se que a informação semântica, além de ser lógica e estruturada, pode ser enunciada, traduzida e prepara ações. Ao contrário desta, a informação estética é o tipo de informação utilizada na arte e que não se pode traduzir. A informação estética prepara estados da alma e deve ser estudada no âmbito da informação pessoal. "O ponto de vista estético não tem o intuito de preparar decisões, melhor dizendo, não tem nenhum objetivo a não ser causar emoções estéticas" (WERNECK, 2000, p. 65). A informação estética é dependente de um canal de transmissão, não é cumulativa, não envelhece e se submete a seu criador (WERNECK, 2000). Nesta acepção a autora desconsidera a noção de obra aberta de Eco (1981), bem como as possibilidades que a internet traz em favor da arte.

Diante das subjetividades do produto informacional artístico, o que pode o profissional da informação contribuir para a organização destes acervos? Trabalhar a informação estética não é algo que seja fácil àquele que desconhece as diversas facetas da arte e pode haver conflitos em dados momentos. No entanto, a CI está estreitamente ligada à institucionalização da arte por meio da documentação. A CI adentra esse âmbito como aquela que possibilita a organização e recuperação das informações artísticas, informações estéticas e informações documentais, colaborando com a institucionalização da obra (WERNECK, 2000).

5 CONCLUSÃO

A discussão teórica apresentada acima buscou desenvolver o estudo exploratório, abordando algumas características controversas da Arte e aspectos históricos do museu. Através deste estudo foi possível ampliar a experiência em torno do tema abordado, bem como levantar alguns questionamentos e refletir quanto ao profissional da informação envolvido nesse contexto.

Fundamentado na literatura, foi possível observar o quão estreitos são os laços entre os museus de arte e o conceito de Arte ou OA. Notou-se também a relação existente

entre a CI e o sistema de arte, que abrange tanto os equipamentos culturais quanto seus produtos.

Através das discussões abordadas na literatura quanto ao que determina o que é Arte ficou ainda mais claro que a área não é apenas complexa como também subjetiva. Em dados momentos há a exaltação do artista como o verdadeiro responsável pelo que se define Arte; em outros são as políticas culturais que decidem o que pode ou não ser Arte; entre outros diversos fatores. Algumas das definições, ou critérios que definem o conceito, compreendidas neste campo, são polissêmicas, ambíguas ou mesmo paradoxais.

Autores como Umberto Eco (1981) discutem que determinar o que seja ou não Arte é quase impossível e que tudo dependerá dos valores culturais e do contexto histórico. O que se define Arte em dados momentos pode não ser aceito em outros, bem como o que outrora não era considerado como tal pode se tornar Arte por conceitos e medidas atuais.

Observada historicamente, Arte antes era vista como a capacidade, a exímia em confeccionar as obras a partir de técnicas aprendidas nos ateliês dos mestres artesãos. Nesta acepção, o que se denomina como Arte hoje outrora se classificou como ofício. Já na sociedade contemporânea, percebe-se o emprego do termo Arte no sentido de atividade ou produto da atividade artística, sob uma perspectiva estética. Apesar das divergências, percebe-se através das discussões de Crimp (2005) que o conceito atual é devido ao surgimento do museu de arte.

O museu, com sua origem na antiguidade, desenvolve-se através do colecionismo. Ao longo do tempo passou por inúmeras transformações, seguindo desde espaço de contemplação das Musas até os gabinetes de curiosidades, disseminando-se a partir daí e especializando-se. O museu de arte é parte dessa especialização.

Tanto obra quanto museus são complementares um ao outro. Percebe-se, no entanto, que essa união OA e museu tornou este mais complexo, o que requer de seu público uma capacidade de reflexão diferenciada. Este público deve ser capaz de absorver os códigos representados através das obras expostas no museu.

Na contramão dessa necessidade de preparo intelectual diferenciado encontra-se a precariedade do ensino de Arte nas escolas. Diante disso, os museus adotam posicionamentos que visam capacitar esse público, desenvolvendo projetos de arte-educação. Esta é vista, comumente, neste meio como sinônimo de mediação cultural.

Acredita-se que um profissional da informação que possua conhecimentos estruturados quanto ao campo artístico seja o essencial para resolver parte dos "*problemas*" relacionados aos processos de organização de acervo, de mediação cultural e da informação estética, entre outras questões que permeiam os campos.

Este profissional deverá saber trabalhar as informações desta área com vistas a organizá-la, torná-la recuperável e disseminá-la. A capacitação desse profissional não deve estar pautada apenas nas funções que realizará, mas principalmente quanto aos conceitos de Arte, histórico do museu e seu funcionamento.

Compreender as informações transmitidas pela obra é de grande importância para tratar as informações estéticas. Para tanto, deve ser considerado que cada público tem uma percepção diferenciada e se as percepções dos mesmos serão tratadas nos sistemas de recuperação ou apenas as percepções do profissional prevalecerão. Enfim, desenvolver estas ou outras tarefas no museu de arte não é algo fácil, haja vista que a instituição está

impregnada com a complexidade da exposição, da qual o profissional da informação deverá apreender algo para preparar o público através das exposições e organização do acervo.

Muitas questões são levantadas ao longo do trabalho e como se percebe não foi intenção deste respondê-las todas, mas dar abertura às discussões futuras. Abordar a complexidade e a dificuldade em adentrar assuntos relativos à Arte foi importante não apenas para compreender esta área como também para se pensar as possibilidades de atuação do profissional da informação neste campo.

THE INFORMATION SCIENCE AND ITS RELATIONS WITH ART AND MUSEUM OF ART

Abstract

There is not consensus in the definition about conceptual objects or products as being a work of art. Sometimes, art is something that has showed at museum. In other moments, the artist is who gives the status of work of art to your own work, as well as the public, the critic, the historiographer of art or other people this ambit. Therefore, an exploratory study about museums has developed, in especial, museums of art and art and its aspects. Through this study, a theoretical corpus has done. It has allowed the comprehension of the complicated and subjective definitions about art, work of art and some aspects about this theme. The museum history and evolution have broached with a discussion about the museum of art. Some relations have found between the information science, the art field and the museum of art.

Keywords: Information Science. Art – Critics. Art – Theory. Museum – History. Museum of Art.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARRETO, Aldo Albuquerque. A questão da informação. **São Paulo em Perspectiva**, v.8, n.4, p.3-8, out./dez. 1994. Disponível em http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v08n04/v08n04_01.pdf. Acesso em: 09 ago. 2008.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BUCKLAND, Michael; GEY, F. C.; LARSON; R. R. Access to heritage resources using what, where, when, and who. In: TRANT, J., BERMAN, D. (eds.). **Museum and the web 2007: Proceedings.** Toronto: Archives & Museum Information, 2007. Disponível em: <<http://www.archimuse.com/mw2007/papers/buckland.html>>. Acesso em 20 mar. 2009.

COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Brasiliense, 2007.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005. Coleção a.

CRIPPA, Giulia. Entre paixão e necessidade: a arte de colecionar, os espaços da memória e do conhecimento na história. In: FURNIVAL, Ariadne Chloë; COSTA, Luzia Sigoli Fernandes (Orgs.). **Informação e conhecimento: aproximando áreas de saber.** São Carlos: EdUFSCar, 2005.

ECO, Umberto. **A definição de arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999a.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: **Caderno de diretrizes museológicas.** Ministério da Cultura, Brasília: Belo Horizonte, 2006a. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf> Acesso em: 18 set. 2008.

LARA FILHO, Durval de. **Museu: de espelho do mundo a espaço relacional.** São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

LATOUR, Bruno. Redes que arazão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (orgs.). **O poder das bibliotecas: a memória dos livros no ocidente.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LE COADIC, Yves-Francois. **A ciência da informação.** 2 ed. rev. amp. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas. In: PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélida (orgs.). **Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem.** Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. A obra de arte musealizada – de objeto de contemplação à fonte de informação. In: PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélida (orgs.). **Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem**. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000.

SUANO, Marlene. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de políticas culturais**. Cultura e imaginário. 3 ed. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 2004.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VÁLIO, Luciana Benetti Marques. **Mapeando a complexidade da exposição de arte: é possível avaliá-la?**. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

WERNECK, Rosa Maria Lellis. Ciência da informação e arte: uma perspectiva histórica. In: PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélida (orgs.). **Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem**. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000.