

GT 10: Informação e Memória

INFORMAÇÃO ESTÉTICA EM REDES DE TRADUÇÃO:

A obra de Arte em contexto sócio-técnico

Comunicação Oral

Gilda Maria Whitaker Verri – UFPE

Márcia Cristina de Miranda Lyra - ICLB - Instituto Cultural Ladjane Bandeira

Hugo Carlos Cavalcanti – UFPE

hugoc.cavalcanti@gmail.com

INFORMAÇÃO ESTÉTICA EM REDES DE TRADUÇÃO:

A obra de Arte em contexto sócio-técnico

RESUMO: Explorar os fluxos comunicacionais da informação, quanto aos elementos funcionalistas, simbólicos e de atuação (agência), estocados nos processos criativos das obras de arte, requer incursões nos universos subjetivos e objetivos das produções artísticas. Universos que são postos em rede de conexões, associações e interações sócio-técnicas. Para tanto, a música e a pintura são aqui problematizados em suas respectivas naturezas, como objetos artísticos, porém em deslocamentos como objetos sócio-técnicos. São nas objetividades e subjetividades do campo da *Crítica Genética*, ampliadas pelas redes de traduções da *Teoria Ator-Rede* de Bruno Latour, que elementos humanos e não-humanos podem ser evidenciados em fluxos informacionais contextualizados social e culturalmente, a despeito do *estatuto de arte* da Estética ser oferecido para as obras de arte. Certamente, fluxos de comunicação e interações observados, construirão novos cenários de informações para que campos invisíveis possam emergir, entre tudo o que envolve a criação do objeto artístico. No andamento das pesquisas iniciadas, tais avanços serão significantes para os estudos da memória das artes.

PALAVRAS-CHAVE: Informação. Teoria Ator-Rede. Arte. *Crítica Genética*.

ABSTRACT: to explore the communication flows of information about the functionalist elements and symbolic actions stored in the creative works of art, we need subjective and objective investigations in artistic productions. Simultaneously investments into network connections, associations and socio-technical interactions will be necessary. Music and painting are here problematized in their natures as art objects, treated like socio-technical objects. The field of Genetic Criticism, magnified by the networks of translations of Actor-Network Theory of Bruno Latour, shows human elements and non-humans that can be evidenced in informational flows contextualised socially and culturally, despite the aesthetics status of art offered for works of art. Certainly, from hidden fields, informations will emerge about of all that involves the creation of the artistic object. In the course of the research undertaken, these advances will be significant for study of memory of arts.

KEYWORDS: Information. Actor-Network Theory. Arts. Genetic Criticism.

1 - Introdução

A obra de arte, como resultante das expressões intelectuais e dos sentimentos do indivíduo, demarca elementos estéticos, sociais, históricos e simbólicos durante a gênese de criação de heranças culturais. Neste sentido, o objetivo presente é o de explorar os fluxos comunicacionais da informação, quanto aos elementos funcionalistas, simbólicos e de atuação

(agência), estocados nos processos criativos da obra de arte. Uma exploração que propõe operar no universo de subjetividades e objetividades da obra, postas em rede de conexões, associações e interações sócio-técnicas existentes em seus processos de construção. Com isto, espera-se que novos pontos de vista estético, etnográfico e informacional sejam construídos, trazendo incursões criativas para os estudos da memória das artes.

Para este fim, metodologicamente, leituras no campo da *Estética*, foram inicialmente realizadas para a compreensão da subjetividade da gênese da obra, através do *estatuto de arte* oferecido pelas formas, sensações, beleza e harmonia das mensagens estéticas. Uma subjetividade também presente no campo da *Crítica Genética* para os estudos dos processos criativos da obra de arte que é tomada como objeto artístico, pelo tratamento da objetividade oferecida por este campo para as evidências documentais deixadas pelo autor e pela própria obra de arte.

Postas, portanto, simultaneamente, a natureza subjetiva e objetiva da obra de arte dessacralizada, tomada como objeto artístico, permite levantar a hipótese de que seja possível investigar de forma ampla e contextualizada socialmente, as interações, associações e conexões que compõem redes de fluxos de informações sócio-técnicas existentes em processos de criação. Para tanto, a música e a pintura são problematizados em suas respectivas naturezas como objetos artísticos em seus deslocamentos como objetos sócio-técnicos. Foram consideradas as contribuições teóricas da *Teoria Ator-Rede* do antropólogo das ciências Bruno Latour e da geneticista Cecilia Salles para o campo da *Crítica Genética*.

2 - A obra de arte e o estatuto estético da criação

O campo da Estética proporciona para as obras de arte, interesses a mais do que as questões formais relativas à qualidade das cores, das linhas e suas combinações em planos de superfícies. (READ, 1968). Interesses tais como o da complexidade do efeito estético, que requer inclusive, que a recepção da obra mostre-se pela criatividade sensível e subjetiva de quem a observa (READ, 1968; OSTROWER, 2008). A criação artística, portanto, mostra-se como uma atividade transcendente à consciência humana do seu criador.

Para a Arte, o fenômeno da criação, encarna aquele momento que o fluxo da existência do indivíduo é parado e se fixa na obra, posto a concepção de arte, ser qualquer coisa de real e de efetivo, que se eleva além da terra. A Arte é de gênese transcendental. É algo eterno

possuindo seu próprio *logos*, seu próprio tempo e espaço. No jogo artístico, segundo Nietzsche “se dizemos sim a um só instante, estamos dizendo sim não apenas a nós mesmos, mas a toda existência” (CAMPOS, 1999, p.33). É pois nestes instantes que obras de grande primor artístico são criadas.

A beleza da composição da *Missa solemnis em ré maior, Op. 123* de Ludwig Von Beethoven e a pintura produzida da artista Ladjane Bandeira¹, são exemplos de excepcional domínio técnico da criação artística (Fig.1), restando apenas a fruição e a contemplação de seus leitores, pela beleza de suas formas e conteúdos. (CAVALCANTI, 2012; LYRA, 2011).

Portanto, as criações artísticas como a composição musical e a pintura de um quadro, são materializações de expressões humanas sensíveis. São as experiências estéticas sentidas pelos autores, que as manifestam simbolicamente em signos (a exemplo das notas musicais nas partituras e os traços e formas artísticas nas pinturas) e são abertas a muitas leituras e olhares, como declara a própria artista:

Quanto mais a pratico e profundamente a estudo mais me convenço de que [na Arte] não há margem para definições definitivas nem tomadas de posição rígidas; ao contrário, o seu campo cada vez mais se abre à riqueza de diversificação em todos os sentidos, propondo validade a todo questionamento sóbrio e honesto, não importa que esse questionamento se ligue a arte como objeto fetichizado de uma estética operocêntrica, humanista, tradicionalmente projetada no mundo do espírito [...]. O que me parece importante é que ela exista de maneira maravilhosa e excitante e pródiga tanto nos caminhos do espírito quanto nos das razões mais imediatistas. (BANDEIRA, 1982).

Mas a obra de arte não é somente para ser contemplada e sentida na beleza e harmonia das formas, ela age sobre as pessoas, produzindo-lhes reações cognitivas. As qualidades abstratas da música, por exemplo, é tal que, cognitivamente é possível ao artista dirigir-se diretamente a sua audiência sem que entre ambos intervenha um meio de comunicação em uso corrente para outros fins. Não há mediação. Segundo Schopenhauer:

¹ Pintora brasileira (1927-1999), nascida em Pernambuco, de expressiva produção artística com obras no estilo abstrato e figurativista mágico, no período de transição entre a arte moderna e a arte contemporânea. (LYRA, 2011).

O arquiteto tem de expressar-se por meio de edifícios com um fim utilitário qualquer. O poeta tem de usar palavras que andam de boca em boca no toma-la-da-ca das conversas cotidianas. O pintor de uma maneira geral exprime-se por meio de representações do mundo visível. Só o compositor musical tem perfeita liberdade para criar obras de arte a partir de sua própria consciência, e sem outro fim que o de deleitar o ouvinte. (2001, p.281).



Fig.1 – Quadros que compõem a série Biopaisagem da artista Ladjane Bandeira. Óleo sobre tela. Ano de produção: 1960. Fonte: Instituto Ladjane Bandeira.

Toda teoria geral das artes começa por uma suposição de que, cognitivamente o homem reaja perante as formas e a sensações, sejam elas a da sonoridade da música ou do belo da pintura. Segundo Bosseur (1998, p.32), “o som [na música] contribui para delimitar ativamente um lugar reabsorvendo a oposição dualista entre tempo e espaço.” Uma das principais propriedades do som é a de esculpir o espaço.

2.1 - A gênese de um suporte estético: a obra em função social

A obra é uma resultante de expressões intelectuais do indivíduo e de sentimentos que se fixam em objetos estáveis e sólidos. A partitura para a música, a tela para a pintura, a dança, a regência, o gesto, enfim, para o corpo, são exemplos desta fixação que cria espaço a

partir do tempo². A obra é um equivalente formal das emoções do autor que comparecem visíveis em meio a antagonismos como a materialidade e imaterialidade, objetivação e subjetivação, presentificação e representação, figuração e abstração. (READ, 1968).

Para Roger Fry (1924, p.12), “a arte traz para a superfície os vestígios residuais deixados no espírito humano pelas várias emoções da vida.” Ela tem no sentido humano apelos abstratos e intuitivos, que se complementam por estados de caráter emocional e psicológico, com interesses em comum e simpatias, e mesmo outros interesses do subconsciente humano. E para a capacidade intelectual e a cognoscência, também se mostram no quanto maior seja o artista pela sua capacidade de ver e sentir, não só a própria arte e o objeto de arte, mas as implicações universais do conteúdo das ideias nelas geradas.

De fato, o autor deve tentar aliar-se à obra por meio da sua forma e conteúdo para expressar ao máximo a reação emocional de suas próprias ideias. Estando a obra plena para o autor e sua arte, no ato de explorar as qualidades próprias do material onde ela se expressa, isto é, onde a arte é construída, ela transcende as questões como o tamanho da obra, seu fim utilitário, as vantagens e desvantagens do material de que é feita. Sintetizando: a linguagem da arte, transcende o suporte. (READ, 1968). As manifestações artísticas ou a atividade criadora, não é apenas meio de expressão.

Segundo Vygotski (1998) em suas considerações na Psicologia Cognitiva, a manifestação artística, em seu próprio processo de “devir”, é forma que subjetiva o autor e produz novas emoções que são por ele vividas como reais. Ao mesmo tempo em que os sentimentos movem a imaginação, a atividade imaginativa ressignifica ou produz novos sentimentos. Um movimento intenso onde emoção e pensamento se vinculam incessantemente. A manifestação da criação, portanto, não é apenas um modo de objetivar a experiência humana do criador da obra. Além das emoções e sentimentos, outros elementos são necessários ao processo criativo. Faz-se necessário para a criação, processos relacionais que envolvam aquisição e recuperação de conhecimentos técnicos. Reelaborações de sentimentos, reconstruções imaginativas e cognoscitivas de elementos modificados que, na materialidade tangível da obra, marcam relações sociais e culturais dela para com o sujeito criador. (MAHEIRIE, 2003).

No processo dialético, o sujeito é também produto daquilo que resolveu produzir e no caso da obra de arte, na perspectiva além da percepção da teoria estética universal³, operam-se

² Com referencia ao espaço representacional das ideias (o espaço da tela para uma pintura e o tempo para seu sentido como o tempo para a representação da musica) (OSTROWER, 2008; JARDIM, 2006).

³ Aquela inerente à estética filosófica cujo sentido e vida para uma obra é algo inesgotável dado ao seu sentido e significado eterno. (READ, 1968).

nela, leituras de re-conhecimentos e re-apresentações que a enquadram em contextos sociais, culturais e históricos.

Toda atividade criadora se faz processo histórico-social, situada no tempo e no espaço, como obra social e coletiva que vai se individualizando à medida que se objetiva. O sujeito, uma vez que se faz produto e produtor do contexto social, objetiva sua subjetividade quando cria algo de novo, quando individualiza um produto, o qual foi gestado em caráter intersubjetivo. (ZANELLA, et al., 2005, p.193).

Desta forma, na gênese da obra de arte, observa-se a presença de um sujeito (o autor da obra), de uma subjetividade (a forma estética impregnada no objeto, até mesmo como necessidade psicológica do autor, a exemplo de uma *poética do infinito*⁴) e uma ação objetiva (o produto criado, marcado por uma subjetividade). Interpreta-se a criação como gênese de um produto que em si comparece a natureza objetiva e subjetiva a um só tempo, tornando a obra no suporte⁵, um objeto-estético-fragmento da mente do seu criador. A obra torna-se uma fixação das intencionalidades do autor, dando uma função ao objeto, a exemplo de provocar [no observador] uma reflexão crítica contextualizada com as informações de seu tempo, ou mesmo ao tempo da criação da obra. Algo que o campo da *Crítica Genética* muito esclarece em suas investigações nos processos da gênese da obra quando opera sobre questões das informações contextualizadas existentes na natureza subjetiva e objetiva da obra.

3 - O objeto artístico no âmbito da *Crítica Genética*

Os estudos sobre manuscritos literários são a origem da *Crítica Genética* que, desde o final da década de 1960, os processos de criação ocupam o centro das investigações desta disciplina, cujos pesquisadores Kouis Hay e Halmuth Grésillon, no *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) em Paris (FR) foram quem a iniciaram. (WILLEMART, 2009). Na década de 1980, essa linha de pesquisa começou a se desenvolver no Brasil. A *Crítica Genética* investiga as evidências informacionais encontradas durante o processo de criação das produções dos indivíduos. Orienta-se de forma interdisciplinar e seu interesse investigativo é voltado para a complexa rede de agregações de ideias construídas pelos

⁴ Poética em referência ao desejo de permanência do artista.

⁵ Na tela ou na partitura.

indivíduos em suas obras. Investiga os esboços e cadernos de artistas plásticos, roteiros de cineastas, anotações de coreógrafos, esboços de arquiteto e manuscritos científicos. O crítico genético procura por explicações para o processo criativo, retirando da complexidade das informações existentes nas obras e documentos legados, as descrições, as possíveis classificações e as relações de informações estabelecidas realizando um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. (SALLES, 2008; WILLEMART, 2009).

É, portanto, sobre os estudos de tais registros utilizados como guia a desvendar os campos invisíveis existentes no processo de gênese da obra, que as intencionalidades dela como de seu autor, podem tornar-se visíveis e associadas às questões sociais, dando uma função ao objeto.

Assim, distribuída pelos objetos estéticos, as intencionalidades como práticas visíveis, inferem sobre a criatividade individual ⁶ e a autonomia pessoal, juntamente com contextos sociais vividos pelo observador e pelo autor da obra, refletindo sobre o poder da criatividade artística para dentro da sociedade, e não para fora dela. As intencionalidades mostram-se numa arte engajada, isto é, associada às questões sociais. É pelo estudo crítico genético, por exemplo, que a obra do artista plástico brasileiro Vik Muniz, (Fig. 2 e 3) realizada com catadores de material reciclável do aterro sanitário do Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro ⁷ é exemplo de materialização de intencionalidades, de natureza institucional, humana e material. Exemplo de uma arte engajada com a construção de diálogos críticos, induzindo sobre a clássica separação entre objetos cotidianos e o efeito estético destes objetos, para a formação de um olhar do extraordinário artístico, de requisição estética. O domínio técnico excepcional do artista mostra-se na concretização de reflexão sob proposta social do objeto-arte e da arte-objeto.

Instala-se pela obra *Lixo Extraordinário* uma perspectiva relacional e de agência, isto é, a perspectiva de transformações inerentes a sua capacidade de operação e de ação, no espaço social. Capacidade que também se enxerga tanto no autor, na obra e nos objetos sucateados que a compõe e que transportam as intencionalidades subjetivas de seus antigos donos⁸.

⁶ Processos contemplados pelos campos investigativo da *Ciência da criação* ou da *Crítica Genética*.

⁷ O artista Vik Muniz produz uma gigantesca instalação de arte com o uso de aproximadamente 4,5 toneladas de lixo recolhidos pelos próprios catadores, como a exemplo do uso de pneus para reproduzir cachos do cabelo da figura feminina presente na obra. As fotografias da obra são enviadas a leilões estrangeiros, onde o dinheiro das vendas é revertido para a Associação do Aterro Sanitário de Jardim Gramacho. Também um documentário intitulado *Lixo extraordinário* é elaborado mostrando toda a trajetória do processo criativo da obra. (DUARTE, 2011).

⁸ Os objetos eram sucatas descartadas pelos proprietários e jogadas no lixo.



Fig. 2 – Vik Muniz. Lixo Extraordinário, 2010. Reprodução da obra “A morte de Marat (1793)” de Jean-Louis David. Registro fotográfico realçando pneus, caixas e entulho.



Fig.3 – Vik Muniz. Registro fotográfico da instalação “Passione”, realçando pneus, caixas, entulho, formando os perfis de um casal, que se beija.

Este conjunto de intencionalidades, como elemento prático, elimina o estatuto de arte, elitizado conforme a *Estética*, deslocando o objeto criado para interpretações de contextos sociais e tecnológicos. Uma perspectiva que se coaduna com questões da Psicologia cognitiva, no movimento de objetivação e subjetivação mediado pela expressão artística. Na obra, pelas suas intencionalidades, não existe apenas um processo coletivo, mas processos

informacionais e interacionais. Um enquadramento que o campo da *Ciência da Informação* muito tem avançado, desde a sua criação quanto às questões do objeto informação. (CAPURRO, 2007).

4 - A exploração da informação nos objetos artísticos: um olhar social

A *Ciência da Informação* reconhece a informação como objeto complexo e evolutivo que se incorpora a estruturas que abrangem desde a percepção, a representação, até os sentidos e aos objetos. Enfim, à quaisquer fontes que influencie interna e/ou externamente o ser humano cognoscente. (HJØRLAND, 2003; CAPURRO e HJØRLAND, 2003). Compreende-se inclusive, que o objeto “informação” apresente-se sob um estado-da-arte tal que:

A informação apresenta-se-nos em estruturas, formas, modelos, figuras; em idéias e ídolos; em índices, imagens e ícones; no comércio e na mercadoria; em continuidade e descontinuidade; em sinais, signos, significantes e símbolos; em gestos, posições e conteúdos; em frequências, entonações, ritmos e inflexões; em presenças e ausências; em palavras, em ações e em silêncios; em visões e silogismos. É a organização da própria variedade (WILDEN, 2000, p.11).

A informação constrói conhecimento passível de representação na imaterialidade de gestos, sons, cores; e é também inscrita em suportes para uso fruto social, fixando-se no tempo dos homens. Compõe Memórias em que as múltiplas significações dos objetos e dos documentos demarcam valores estéticos, sociais, históricos e simbólicos. A informação é memória escrita pela sociedade. (VERRI, 2011).

No âmbito da sociologia do documento, a materialidade textual do objeto artístico expressa a natureza estética em formas objetivas, conferindo-lhe fisicalidade e representação signa. Para Chartier (2007) a materialidade inscrita dos objetos permite a análise das múltiplas interações entre as significações de uma linguagem que representam seres ou coisas no mundo social, para os quais o suporte transporta uma informação.

Historicamente, esse entendimento é assunto de interesse investigativo da bibliotecária francesa Suzanne Briet (1951), que se estende posteriormente, às questões de evidências físicas e visuais propostas na *coisificação da informação*⁹ do teórico Peter Buckland (1991).

⁹ Referências que inclusive se ampliam a objetos tomados como sendo “coisas”, para as quais Peter Buckland (1991) neles reconhece tratarem-se como informação física, a entidade tangível e possível de ser tratada por sistemas de informação, numa abordagem de “coisas” que podem nos informar sobre algo. Seu conceito de documento refere-se a qualquer recurso

Para o autor, a evolução do significado de que coisas ajam como registros, além dos objetos físicos, pela sua natureza informacional, tratava a referência desta funcionalidade ao invés apenas da sua forma física.

Numa concepção mais ampla, os objetos são artefatos culturais que denotam um tipo de extensão do pensamento humano, e carregam um potencial de informação semântica com a intencionalidade de comunicar algo, tornando-se evidência testemunhal à história (LE GOFF, 2003; SMIT, 2008). Os objetos, como artefatos culturais, modelam sistemas de informação, aptos a reunir dados, de modo a viabilizar seu fluxo informacional, com vistas à comunicação e à sua transformação, pela carga de interações sociais possíveis. Assim, passamos a refletir o objeto como uma representação de um referente, tendo em vista sua inserção em (sub) sistemas sociais ou de instituição.

A Antropologia Social de Alfred Gell (1998), distante das inspirações da Estética, da Semiótica, da Linguística, da História da Arte e da Crítica Literária, dessacraliza as obras de arte, que para ele são artefatos culturais, que trazem a importância das informações tecnológicas da cultura da sociedade moderna. O autor discorda do estatuto dado ao objeto de arte, que aborda a técnica da sociedade moderna como oposta a verdadeira criatividade e aos valores autênticos, algo que só a arte teria a oferecer.

A questão da fruição puramente estética é também abolida nos estudos de uma alteridade eficaz, isto é, de uma *agência* do objeto. A subjetividade de quem produziu o objeto é capaz de *agir* e obter resultados práticos no espaço social¹⁰. Assim a arte possui uma função nas relações estabelecidas entre agentes sociais.

Os objetos produzidos pelo homem, segundo Alfred Gell (1998), são materializações de complexas redes de interações e significados condensando ações, relações, emoções e sentidos. É através dos objetos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo. O contexto social, de uma pintura do século XV é o testemunho de uma relação social, sendo possível entender através dela, o que foi mobilizado e manifestado para a sua execução. (BAXANDALL, 1991 *apud* ALVES, 2008).

informacional físico, trabalhando sobre a perspectiva de modelos designados para representar idéias e objetos como a exemplo de obras de artes, livros, assim como textos. “Informação-como-coisa” seria, portanto, aplicado a coisas informativas (objeto, dado, evento), desde que tivessem a qualidade de conhecimento comunicado, materializado. Para o autor, diversas coisas podem ser consideradas informativas dependendo das circunstâncias, ou seja, a informação seria algo situacional. (CAPURRO, 2003; BUCKLAND, 1991).

¹⁰ Para o crítico cultural Coelho Netto que aborda a informação estética em seu lado objetivo e “útil”, em seu livro “Semiótica, informação e comunicação”, ela é também capaz de construir resultados práticos, preparando os estados psicológicos no sujeito para despertar-lhes posicionamentos críticos para tomada de decisões. Um pensamento contrário ao de Abraham Moles, que, em detrimento a compreensão das obras em engajamento político de Coelho Netto, a informação estética não teria uma utilidade objetiva.(NETTO, 2003).

Como exemplo, a música e a pintura do século XX, fixaram nos objetos artísticos, como a partitura e a tela, a mobilização de uma cadeia de reflexões, ações e eventos de toda uma época. A reflexão sobre a participação da tecnologia no projeto de revolução social tinha nestes objetos de arte um parâmetro a buscar: uma nova verdade para o sujeito.

Uma verdade em condições históricas de ocultação ou revelação que configurava mobilizações e interações sociais sobre o que se poderia esperar da tecnologia e do tempo postos em problematizações. Mobilizações individuais e coletivas, de natureza institucionais, sociais, materiais, não-materiais, e técnicas que transparecem na obra de músicos e pintores. A saber, os legados interacionais como: as publicações das pesquisas científicas, as reações e opiniões da sociedade, os novos rumos instalados pela economia e a política, as novas invenções tecnológicas disponíveis e aperfeiçoadas, e outros. (LATOURE, 1994a).

4.1 - As informações em legado na música e na pintura

Nas obras musicais de vanguarda, os legados interacionais que se constata por meio das partituras musicais, são encontrados em obras que usavam a técnica serialista para demonstrar os conflitos sociais dos horrores da guerra¹¹ que permitiam dar um efeito *ostinato*¹² pela combinação de sons repetidos. (BENNET, 1986). O surgimento de equipamentos sintetizadores eletrônicos de voz com maiores recursos computacionais possibilitou essas experiências.

Na obra de Claudio Santoro (1919-1989), *Mutationen III* (1970), (Fig.4), o processo criativo musical demonstra a influência herdada das pesquisas sobre os avanços da engenharia e da física avançada no período pós-segunda guerra. Sua música experimental, trata de uma estética futurista e dissonante, evidenciando, talvez, a Teoria do Caos de Edward Lorenz acerca do comportamento aleatório de sistemas operacionados por leis deterministas, teoria esta contemporânea ao autor. (CAVALCANTI, 2012).

Legados culturais similares são também encontrados, nos trabalhos de Varèse (1883-1965), em que traços da recuperação informacional dos conhecimentos científicos da física atômica e das tecnologias de informação são percebidos em sua obra *Ionisation* (1931). A partitura dessa obra representa a quebra de um paradigma na música ocidental, sendo a primeira música a ser escrita exclusivamente para percussão. O contexto de guerra faz da obra

¹¹ Surgida a partir dos anos 1920, com o dodecafonismo de Arnold Schoenberg (1874-1951), a música serialista é um método de composição em que um ou mais elementos musicais são organizados em uma série fixa. Extraído e adaptado de: SADIE, Stanley. SERIALISMO. In: _____. Dicionário Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.855.

¹² Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas. Extraído de: SADIE, Stanley. OSTINATO. In: _____. Dicionário Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.687.

uma alusão ao processo de fissão nuclear de uma bomba atômica, o que na física nuclear é observada pela ionização de átomos e moléculas.

The image displays a musical score for 'Mutationen III' (1970) by Claudio Santoro, arranged for piano and magnetic tape. The score is divided into two main sections: 'Klavier:' (Piano) and 'Tape:' (Magnetic Tape).

Klavier: The piano part is written on a grand staff. It includes dynamic markings such as *fp*, *ff*, *pp*, and *f*. There are also performance instructions like '3. 2a' and '3. 3a'.

Tape: The tape part includes several numbered instructions in German:

- 12** Bandaufnahme: Auf Pedal die im Bass notierten Saiten unmittelbar am Dämpfer mit Fingern leicht dämpfen, damit beim Tastenanschlag dieser Töne nur die Obertöne (Flageoletteffekt) erklingen. Diese Obertöne sind im Violinschlüssel notiert (zur Klangkontrolle).
- 13** stacc. - accell. - dimin. Staccatoanschlag immer schneller und immer leiser werdend. Aufnahme 55 oder 19 - Wiedergabe doppelt schnell. Das Diminuendo kann man bei der Aufnahme mit Stärkeregler erzeugen.
- 14** Glissando auf notierten Saiten, mit Geldstück, auf Pedal, crescendo.
- 15** Fingeranschlag (sehr schnell) auf den Saiten.
- 16** hoher Cluster mit der Faust.
- 17** Cluster mit beiden Armen.
- 18** Wie oben jedoch mehrmals auf Band aufnehmen und mischen, ca. 30 sec. etc. etc.
- 19** Die Nr. 16 klingt bis zum Ende der ganzen Struktur.

Fig. 4 - Partitura de *Mutationen III* (1970) para piano e fita magnética de Claudio Santoro (1919-1989). Fonte: www.anppom.com.br

Na pintura modernista por sua vez, quadros e desenhos de artistas europeus e brasileiros atestam as heranças culturais destas mobilizações de pensamentos sócio-técnicos. O espanhol Pablo Picasso (1881-1973) pinta sobre a dimensão do tempo e do espaço no quadro *Les Femmes d'Alger* (1907) em que mostra uma pintura simultânea com justaposição de perspectivas, revelando simultaneamente diferentes pontos de vistas sobre ela mesma. Nesta obra, de forma cubista, Picasso apresenta cinco figuras femininas (Fig.5). A mulher nua sentada à direita é vista, simultaneamente, de frente e de costas em evidente influência herdada pelo impacto da *Teoria da Relatividade* de Einstein, publicada em 1905, evidenciando as questões do tempo como uma quarta-dimensão. (BENUTTI e SILVA, 2007).



Fig.5 – *Les Femmes d'Alger* (1907) de Pablo Picasso (1881-1973).
Fonte: picturedazzle.com.

Por sua vez, nos trabalhos do gravurista holandês Maurits C. Escher (1898-1972), a herança dos conhecimentos da física moderna (ótica e reflexão da luz, curvatura do espaço, conservação de energia, tridimensionalidade entre outros) faz-se registradas em várias de suas gravuras. Em “Escada acima, escada abaixo” (1960), (Fig.6), figuras impossíveis em sistemas óticos da física promovem a ilusão na mente humana, em conjunto com a reflexão da luz e de elementos no plano.

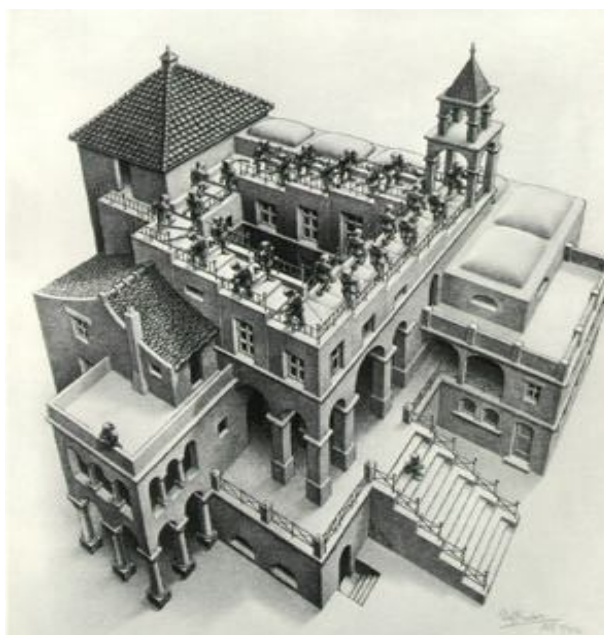


Fig. 6 – *Escada acima, escada abaixo* (1960) de Maurits C. Escher (1898-1972).
Fonte: picturedazzle.com.

Filosoficamente, a compreensão da gravura de Escher pode ir mais além, na problematização de que o mundo não é aquilo que parece ser: é cheio de possibilidades e incertezas. (BERRO, 2008).

Finalmente, a brasileira, pernambucana, Ladjane Bandeira, com sua série *Biopaisagem* (Fig.7) traz a transformação da natureza em conhecimento. Uma visão em que a hibridez da informação, do conhecimento e dos avanços tecnológicos, permeiam o sentimento do final do século XX, por meio do surgimento de novos elementos sociotécnicos nos campos das tecnologias ditas GRIN – Genética, Robótica, Inteligência Artificial e Nanotecnologia. Os quadros da artista fazem uma reflexão sobre a mutação em nossa humanidade, que a artista não considerava como perda, mas como uma reavaliação do que pode ser o homem e a sua relação com tudo a sua volta a exemplo das ideias de pensadores como Donna Haraway, Michel Serres, Bruno Latour e Pierre Lévy¹³.



Fig. 7 – *Intelorgânica cosmobiótica II* – Série *Biopaisagem*.
Fonte: Instituto Cultural Ladjane Bandeira.

5 - Os processos artísticos na abordagem sócio-técnica

É notável a relação das ideias e atitudes destes artistas quanto aos seus envolvimento ou alistamentos pela interação com informações científicas-tecnológica do século XX. Neste sentido, na criação de domínios que operem sob estados de relações de troca das informações sociais dos indivíduos que se coletivizam – as produções de pensamentos em comum –, tem-

¹³ Donna Haraway, filósofa americana com contribuições para estudos sobre feminismo, socialismo e materialismo; Michel Serres, filósofo francês dirige estudos à expansão das ciências sob uma crítica cartesiana; Bruno Latour, antropólogo da ciências cujos estudos construtivistas não separam as ciências da política; Pierre Lévy, filósofo da informação nas questões das interações entre a Internet e a sociedade .

se a noção de redes humanas. E que estão expostas a qualquer elemento natural, social ou tecnológico nas interações que as animam. Uma noção que se amplia a todo espaço social, inclusive excedendo-o aos domínios das interações e associações pelos fluxos informacionais autônomos, não apenas entre os indivíduos, mas entre sujeitos, aparatos e instituições.

O estudo das coisas, definido em termos das relações que as constitui ao invés de tratá-las como objetos autônomos, envolvem as noções de rede, agência, mediação, tradução e coletivo. A Teoria Ator-Rede ou ANT, (*ANT- Actor Network Theory*), que teve seu início nos anos 1980 a partir dos trabalhos de J. Law, M. Callon e Bruno Latour tem a tecnologia pensada como mediação. E na noção de objetos técnicos como elementos mediadores que criam situações imprevistas. Os indivíduos, segundo Latour e Woolgar (1997) não agem sozinhos e tão pouco são senhores do que fazem, dada a natureza heterogênea dos seres que a compõem, diante do caráter distribuído da ação que anima esta natureza e o sentido político que a orienta.

Na ANT qualquer elemento natural, social ou tecnológico pode causar modificações ou interferências nos outros elementos com os quais se relacionam. É sobre a criação de contextos que os objetos técnicos e os elementos humanos se combinam, mediados por uma rede de informação e conhecimento. Latour (1994b) propõe a superação das dicotomias como social/técnica, e humano/não-humanos. O indivíduo existe no interior de um contexto e ao mesmo tempo é mediador de outros (rede), produzindo fluxos, ou seja, processos interacionais incessantemente. Assim, descrever uma rede é rastrear associações entre entidades humanas e não-humanas, identificar coletivos e cadeias, mapear fluxos informacionais.

A natureza sócio-técnica tem foco nos agenciamentos, ou seja, como alguém faz alguém agir, como algo faz algo agir. Esta perspectiva mostra-se, portanto, para a compreensão dos processos de criação artística como uma abordagem eficaz sobre os eventos informacionais que rastreiam as mediações, interações e associações que promovem a construção de coletivos, de *actantes*¹⁴.

6 - Considerações

No cenário de variedades informacionais não apenas veiculadas, mas apropriadas interna e externamente pelo indivíduo, a *Ciência da Informação* compatibiliza-se à compreensão da

¹⁴ *Actantes* relativo as coisas que têm agência. São coisas, pessoas, instituições que produzem efeitos no mundo e sobre ele, através de fluxos, circulações, alianças e movimentos os quais estão inseridos. A noção de rede de atores é composta de séries heterogêneas de elementos, animados e inanimados conectados, agenciados. (SZTOMPKA, 1998)

informação nos objetos. Notadamente nas questões levantadas da Antropologia social, no qual os indivíduos fixam suas atividades nos objetos físicos que revelam seus traços culturais.

Nos (sub)sistemas das artes, com seus modos de validação artísticas específicos (galerias, museus, curadores, críticos, suprimentos materiais, incentivos, patrocínios, etc.) é possível inferir no fluxo informacional as idiossincrasias existentes nos objetos artísticos pelos seus agenciamentos na construção das heranças culturais. Uma atividade que a *Crítica Genética* colabora com os relatos de experiências da gênese artística¹⁵ quanto às relações interacionais do indivíduo e da obra em seus diversos entornos. (SALLES, 2008; WILLEMART, 2009). Neste sentido, são pelas revelações dos processos de criação encontrados pela *Crítica Genética*, como pela investigação dos processos de legitimação da obra referenciada pela Teoria Ator-Rede, que relações de interdependências podem ser observadas. Relações que permitem ao pesquisador maiores subsídios para as idiossincrasias dos percursos da criação dos objetos estéticos.

Há multiplicidade e relações estabelecidas durante o processo de criação que conformam uma rede de conexões: “No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros”. (SALLES, 2008, p. 39).

O campo da *Crítica Genética* é tal que se desenvolvem operações sobre processos coletivos, a partir de investigações sobre os trabalhos artísticos individuais. As redes de influências, de pensamentos, de relações e de trocas extrapolam o universo autor-obra: “Nas manifestações artísticas, que envolvem um grupo de artistas e técnicos, como o cinema, teatro, dança e música, há uma inter-relação de processos que gera uma rede criadora bastante densa” (SALLES, 2008, p.65). Essa abordagem do processo criativo, coaduna-se com o pensamento proposto por Latour na ANT de leituras não lineares e libertas de dicotomias, tais como intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não-autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo, prospectivo e retrospectivo. É uma abordagem certamente explora os fluxos de comunicação e interações para conhecer campos invisíveis entre tudo o que envolve a criação do objeto.

Considera-se pelo exposto, portanto, explorar mais aprofundamente o papel destes fluxos informacionais, o estético e o criativo, baseado nos sistemas de traduções sócio-técnicas (LATOUR, 1994b) e das evidências da *Crítica Genética* (SALLES, 2008) quanto aos elementos funcionalistas, simbólicos e de agência dos conhecimentos e elementos humanos e não-humanos estocados nos processos criativos das obras de arte. Acredita-se que seja uma

¹⁵ Livros do artista, manuscritos pessoais, *emails*, esboços, cadernos de anotações, enfim, materiais não publicados pelo autor.

tarefa possível, que se faz nas investigações no fluxo das informações, quanto a natureza, as conexões, as reutilizações da informação, transformações, re-interpretações e tramas subjetivas existente na gênese da obra de arte. As defasagens, excessos e coincidências dos percursos observados certamente apontarão as traduções dos devires e das metáforas informacionais existentes nas produções artísticas. Espera-se, portanto, no andamento das pesquisas aqui iniciadas, que os pontos de vistas estético, etnográfico e informacional, em construção, possam trazer desdobramentos significantes aos estudos da memória das artes. Afinal, “informar é, antes de tudo, colocar significados em jogo sejam em linguagens imagéticas, literárias ou gestuais”. (ORRICO, 2012, p.116). É estabelecer relações, construir identidade do grupo que as utiliza, identificar discursos e representações simbólicas compartilhadas e assim facilitar a transmissão de informações.

Referências

ALVES, Caleb Farias. A Agência de Gell na Antropologia da Arte. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, a.14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a13v14n29.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

BANDEIRA, Ladjane. **Definições sobre a arte**. Recife, Salão Nobre do Teatro Santa Isabel, 28 de out. 1982. Depoimento da artista Ladjane Bandeira em registro na exposição “O gesto e o Grito”.

BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

BENUTTI, Maria Antonia; SILVA, José Marcos Romão da. A relação do cubismo com as geometrias não-euclidianas. **Revista Graphica**, Curitiba, 2007.

BERRO, Roberto Tadeu. **Relações entre Arte e Matemática**: um estudo da obra de Maurits Cornelis Escher. Itatiba, São Paulo 2008, 106p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade São Francisco, Itatiba, São Paulo, 2008.

BRIET, Suzanne. **What is documentation?** Lanham: Scarecrow, 2006. Trad. de: Qu'est-ce que la documentation? Paris: Édit, 1951.

BUCKLAND, M.K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science (JASIS)**, v.45, n.5, p.351-360, 1991.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et Arts Plastiques**: Interactions au XX siècle. Paris: Minerve, 1998.

CAMPOS, Maria José Ragos. **Arte e verdade**. São Paulo: Loyola, 1999.

CAPURRO, Rafael. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.12, n.1, p.148-207, jan./abr. 2007. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-99362007000100012>. Acesso em 10 jun. 2012.

CAVALCANTI, Hugo Carlos. **Memórias estéticas em notas musicas**: um olhar sensível à preservação de partituras. Recife: UFPE, 2012. (Pesquisa em andamento).

CAPURRO, Rafael.; HJØRLAND, Birger. The concept of information. **Annual Review of Information Science & Technology**, n. 37, p. 343–411, 2003.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII. São Paulo: Unesp, 2007.

DUARTE, Thais Priscilla P. Jerônimo. A presença da mimese na obra de Vik Muniz: uma análise estética. In: III ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 3., Londrina, PR, 2011. Anais... Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2011. 1 cd-rom.

FRY, Roger. **The Artist and psycho-analysis**. London: Hogarth Press, 1924.
GELL, Alfred. **Art & Agency**: an anthropological theory. Clarendon Press: Oxford, 1998.

HJØRLAND, Birger. Fundamentals of knowledge organization. **Knowledge Organization**, v.30, n.2, p. 87- 111, 2003.

JARDIM, Antonio. **Música**: vigência do pensar poético. 2.reimp. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório**: a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1994a.

LATOUR, Bruno. Une sociologie sans objet? Note théorique sur l’interobjectivité. In : **Sociologie du travail**. Republication in Octave Debary Objets et mémoires, MSH-Presses de l’Université Laval, pp. 38-57. 1994b. Disponível em < <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/57-INTEROBJECTIVITE-repub-FR.pdf>>. Acesso em : 10 jun. 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5.ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LYRA, Márcia Miranda. **Biopaisagem**: Transformação da Natureza em Conhecimento. Recife: Edição do autor, 2011.

MAHEIRIE, Katia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Satre e Vygotsky, **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pe/v8n2/v8n2a15>>. Acesso em: 10 jun.2012.

COELHO NETO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**: diagrama da teoria do signo . 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ORRICO, Evelyn. A memória da divulgação científica: um discurso informacional. **Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas**, a.9, n.14, 2012. Disponível em:< http://www.unirio.br/morpheusonline/numero14-2012/artigos/evelin_pt.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 23. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

READ, Herbert, **O Significado da Arte**. Lisboa: Ed. Ulicéia, 1968.

SALLES, Cecília. **Crítica Genética**: Fundamentos dos estudos genéticos sobre os processos de criação artística. 3.ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Trad.: M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SMIT, J. W. A documentação e suas diferentes abordagens In: **Documentação em museus**. 1.ed. Rio de Janeiro: MAST - Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2008, v.1, p. 11-22. Disponível em: http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_10.pdf. Acesso em: 10 jun. 2012.

SZTOMPKA, P. **A Sociologia da Mudança Social**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1998

VERRI, Gilda M. W. (Org.). **Memorat**: memória e cultura escrita na formação brasileira. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2011.

VYGOTSKY, L.S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WILDEN, Anthony. Informação. In: **Enciclopedia Enaudi. Comunicação, Cognição**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2000.

WILLEMART, Phillipe. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZANELLA, *et al.* Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística. **Psico-USF**, v. 10, n. 2, p. 191-199, jul./dez. 2005. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pusf/v10n2/v10n2a11.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2012.