

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Pedro de Freitas Veneroso

Modos de conhecimento
por uma filosofia rizomática da arte

Belo Horizonte

2023

Pedro de Freitas Veneroso

Modos de conhecimento

por uma filosofia rizomática da arte

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Poéticas tecnológicas
Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701
V456m
2023

Veneroso, Pedro de Freitas, 1987-
Modos de conhecimento [manuscrito] : por uma filosofia rizomática da arte / Pedro de Freitas Veneroso. – 2023.
241 p. : il.

Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Arte – Filosofia – Teses. 2. Arte e filosofia – Teses. 3. Ontologia – Teses. 4. Epistemologia – Teses. 5. Espaço e tempo em arte – Teses. 6. Arte e ciência – Teses. I. Falci, C. H. R., 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **PEDRO DE FREITAS VENEROSO** -
Número de Registro - **2018664632**.

Título: “**Modos de conhecimento: por uma filosofia rizomática da arte.**”

Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Marília Lyra Bergamo – Titular – UON - University of Newcastle

Prof. Dr. André Melo Mendes – Titular – Fafich/UFMG

Prof. Dr. Fabrício José Fernandino – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo – Titular – UEMG

Belo Horizonte, 02 de março de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Henrique Rezende Falci, Professor do Magistério Superior**, em 04/03/2023, às 03:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marília Lyra Bergamo, Usuária Externa**, em 06/03/2023, às 08:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabrício Jose Fernandino, Diretor(a) de centro**, em 06/03/2023, às 08:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo, Usuário Externo**, em 06/03/2023, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Melo Mendes, Professor do Magistério Superior**, em 06/03/2023, às 17:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 20/03/2023, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2117054** e o código CRC **F6ECE9CF**.

AGRADECIMENTOS

Ao Carlos Falci por me acompanhar com calma e confiança pelos percalços – muitas vezes caóticos e imbuídos de incertezas – que cadenciaram o desenvolvimento desta tese, pelas conversas – algumas vezes abstratas e vagamente conectadas à realidade, sempre muito relevantes – que ajudaram que este texto começasse a apontar soluções para um – demasiado grande, demasiado humano – complexo problemático da arte, do conhecimento, da ciência.

À Marília Bergamo que, com sua leveza, suavidade, atenção e inteligência, me apresentou a complexidade científica e se manteve aberta a trocas e conversas que informaram o desenvolvimento desta teoria. Suas contribuições diretas e indiretas a este texto foram fundamentais para que a pesquisa se consolidasse.

À Patrícia Franca-Huchet e ao Fabrício Fernandino que, durante a qualificação, se dispuseram a imergir em uma proto-organização muito fragmentada do embrião desta tese e se dispuseram a empreender leituras críticas e poéticas que muito contribuíram para que as ideias aqui apresentadas fossem levadas a cabo e pudessem chegar à sua conformação atual. À Marília Andrés, ao André Mendes e ao Pablo Gobira pela disposição em imergirem na leitura deste texto e compartilharem suas impressões a partir de suas pesquisas potentes e instigantes que tangenciam e atravessam este texto.

Ao Luis Alberto Brandão por compartilhar de sua erudição, pelo aprendizado durante o mestrado – base muito relevante para a pesquisa cuja continuação se reflete nesta tese – e, sobretudo, pela paciência e confiança de me oferecer, naquela época, a liberdade para me desterritorializar até o momento em que as ideias encontraram suas estabilidades momentâneas e puderam se tornar textos verbais.

Ao Chico Marinho, pioneiro das artes digitais no Brasil e agente central da criação do curso de Artes Digitais na UFMG e da consolidação do cenário de arte, ciência e tecnologia mineiro. Foi no período em que fui bolsista em um de seus projetos de pesquisa, em 2007, que dei os meus primeiros passos na experimentação com a arte computacional, momento em que começaram a se esboçar alguns dos meus principais assuntos de pesquisa. Tenho todo o carinho e admiração pelo pesquisador, pelo artista, pela importância da sua trajetória e, sobretudo, pelo amigo.

À Maria do Carmo de Freitas Veneroso, em cuja biblioteca dei meus primeiros passos e pude começar a desbravar uma parte do vasto desconhecido deste mundo para, logo em seguida, descobrir novos desconhecidos. Penso que, mesmo distintas, nossas visões da arte e do conhecimento não cessam de fazer rizoma, processo que informa nossas pesquisas mutuamente desde tempos imemoriais. Agradeço, sobretudo, às leituras deste texto em diversas de suas manifestações.

Ao José Marcos Veneroso, que esteve ao meu lado – aliás, estive em seu colo, antes de aprender a andar, jogando Atari e, no computador, Pac Man – desde o princípio da minha imersão nos ambientes digitais computacionais, quando a interação com os computadores ainda se dava pelas linhas de comando e não existiam interfaces gráficas de usuário.

Ao João Mateus de Freitas Veneroso, irmão, pela parceria constante e inabalável e, sobretudo, pelas conversas – muitas vezes acaloradas e sempre potentes – sobre todas as nuances do mundo que a humanidade possa tocar – ou sobre as quais possamos nos debruçar.

À Sara Alves Braga, sempre presente, compartilhando da variedade das suas produções e pesquisas, do intervalo dos dias, dos eventos infra e extraordinários, da sua multiplicidade, inteligência e carinho. Uma inspiração constante, fonte inesgotável de um ímpeto revolucionário.

A todos os amigos, em especial Thiago Taves Sobreiro – pelos intervalos casuais, as trocas desde as nossas infâncias e o constante exercício do imaginário, em forma de ficção científica, acerca de futuros possíveis para a humanidade e o universo –, Aline Xavier Mineiro – pela amizade, o compartilhamento de trajetórias e as inúmeras confluências ao longo dos anos – e Julia Valle – pelo carinho e os desvios, radicais e poéticos, da realidade concreta desde que nos conhecemos. Esta pesquisa é resultado de um longo processo de maturação cujos primeiros passos – relativamente objetivos – foram dados em meados de 2010, durante minha residência no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Para toda a teoria que aqui se apresenta, houve – em paralelo – o desenvolvimento da minha obra artística e de pesquisas que refletem aspectos fundamentais desta teoria. Nesse período, foram muitas as pessoas, instituições e contextos que afetaram, de modo mais ou menos direto, esta pesquisa, de forma que agradeço a todos pelos numerosos rizomas.

Por fim, agradeço às instituições cujo apoio foi crucial para a realização desta pesquisa. À CAPES pelo apoio manifesto pela Bolsa CAPES/PROEX que recebi ao longo de grande parte do desenvolvimento desta tese, e à Universidade Federal de Minas Gerais, que me acolhe desde o início da minha vida acadêmica [desde minha infância, para ser sincero].

Espero que esta teoria possa contribuir para tornar o mundo da arte progressivamente mais inclusivo e que ajude a apontar caminhos para que o conhecimento humano se desenvolva com crescente liberdade e ousadia entre a arte, a ciência e a filosofia: modos de conhecimento irmãos, igualmente essenciais à jornada humana através dos desconhecidos.

(...) era próprio da ciência (...) eliminar a imprecisão, a ambiguidade, a contradição. Ora, é preciso aceitar certa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos ¹

1 MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 35 e 36.

RESUMO

Esta tese reflete sobre a ontologia e a epistemologia da arte, diferenciando o entendimento da arte: como campo – perspectiva territorial –; como sistema; a partir de uma lógica ecossistêmica – rizomática –; e como modo de conhecimento. A partir do reconhecimento da indeterminação e da incerteza como aspectos essenciais ao desenvolvimento do conhecimento e dos processos de significação e de comunicação, empreendemos uma discussão sobre a filosofia da arte, campo notório, desde o século XX, pela dificuldade em definir suas fronteiras. Ao longo desta reflexão, a arte passa de um substantivo que categoriza objetos para um estado e um modo de conhecimento através do qual podem ser analisados e produzidos objetos, ações e eventos no mundo, em conjunção com a filosofia e a ciência: os modos de conhecimento artístico, científico e filosófico. Um objeto ou situação, nesse sentido, não será entendido como artístico por definição – uma abordagem ontológica relativa ao campo da arte –, mas somente lido transitoriamente como arte quando posto a se relacionar com o rizoma compartilhado com o mundo e com outros objetos e situações reconhecidos ou não como artísticos. Com isso, não pretendemos substituir as teorias essencialistas da arte que operam nesse sistema em uma escala reduzida, mas fornecer uma teoria que possa compreender escalas de análise mais abrangentes e relacionais da arte como um modo de conhecimento, uma lógica rizomática que se relaciona com e dá continuidade a diversos empreendimentos filosóficos do século XX, entre os quais a teoria dos sistemas, a complexidade, a teoria das redes, a cibernética e o rizoma deleuze-guattariano.

Palavras-chave: teoria da arte; filosofia da arte; epistemologia; complexidade; incerteza; rizoma.

ABSTRACT

This dissertation reflects on the ontology and epistemology of art, differentiating the approaches to art as a field – territorial perspective –; as a system; based on an ecosystems logic – rhizomatic –; and as a mode of knowledge. Based on the recognition that indeterminacy and uncertainty are essential aspects related to the development of knowledge and the processes of signification and communication, we put forward a discussion focused on the philosophy of art, a field which, since the 20th century, is notorious for having borders that are difficult to define. Throughout this investigation, art goes from being a noun that categorizes objects to being a state and a mode of knowledge through which – together with science and philosophy – we can analyze and produce objects, actions and events in the world: the artistic, scientific and philosophical modes of knowledge. In this sense, an object or a situation will not be understood and artistic by definition – an ontological approach related to the understanding of art as a field –, but only examined momentarily as art when it is related to a rhizome shared with the world and with other objects and situations that are recognized as being artistic. With that we do not intend to substitute the essentialist theories of art that operate in this system in a reductive capacity, but to provide a theory that can encompass larger and relational analytical scales based on the understanding of art as a mode of knowledge, a rhizomatic logic that relates to and continues several philosophical endeavors of the 20th century, among which systems theory, complexity and the rhizome as conceptualized by Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Keywords: art theory; philosophy of art; epistemology; complexity; uncertainty; rhizome.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Josh Wardle (Reddit), r/place , 2017	75
Imagem 2 – Alex Tew, The one million dollar homepage , 2005	123

SUMÁRIO

•	INTRODUÇÃO	10
½	NOTAS METALINGUÍSTICAS	28
1	RUPTURA	33
2	CULTURA	74
3	ARTE	124
4	SISTEMAS	163
5	CONHECIMENTO	203
∞	CONTINUAÇÃO	218
	REFERÊNCIAS	225

Introdução

•

Às vezes, quando lemos, parece que certas ideias encontram lugares onde reverberam, fazem eco com algumas das palavras encontradas pelos meandros de um texto. Durante uma incursão nas teorias da complexidade, enquanto lia a introdução de “O Método”¹, de Edgar Morin, me deparei com uma situação dessas em que ecos de um pensamento que se esboçava ou, antes, de incertezas que me ocupam há muitos anos, surgiam na duração da leitura, ressoavam e se amplificavam. Esses ecos não consistiam nas respostas a um grande complexo problemático, muito pelo contrário: consistiam em compartilharmos muitas incertezas, muitas perguntas. Sem surpresa, eventualmente me deparei com o comentário de que “se minha conceituação é fecunda, ela tanto pode ser desdenhada ou incompreendida, quanto aplaudida ou reconhecida. A solidão à qual eu me obriguei é o destino do pioneiro, mas também do desorientado.”² Ao mesmo tempo em que reconheço que há mais possibilidades de resposta à minha conceituação do que compreende essa dialética, percebi que minha própria sensação de solidão é relativa e, curiosamente, também compartilhada. Ainda que não coexistamos em um mesmo espaço geográfico ou

1 Cf. MORIN, Edgar. **O método** v. 1. Porto Alegre: Sulina, 2016.

2 Ibid., p. 39.

temporal, nos encontramos – solitários juntos – por meio do texto e do pensamento.

Esse livro foi publicado em 1977 – portanto há quase meio século – mas a revolução epistemológica que um sistema de pensamento complexo pode provocar me parece, ainda hoje, restrita ao domínio do potencial. Aquele pioneirismo e aquela desorientação continuam a ser não somente aparentes, mas aparentemente cada vez mais necessárias a uma pesquisa que se propõe a explorar e a desbravar o próprio conhecimento, a condição humana e a condição do mundo além do humano – projetos caros à filosofia desde épocas imemoriais. Esta tese é uma busca que, ao mesmo tempo em que deriva, registra os caminhos percorridos com seus percalços, suas voltas, suas dúvidas, seus encontros, suas descobertas, suas invenções, seus erros, suas contradições, suas clarezas, suas incertezas, suas ambiguidades, seus abismos e obstáculos vez ou outra aparentemente intransponíveis, já que o conhecimento não é fruto somente de acertos e certezas. Tenho dúvidas se, em escala antrópica, um dia haverá fim para uma deriva desse tipo; sinto que qualquer teoria humana será insuficiente para esgotar sequer o pensamento, que dirá o mundo. Aliás, o mundo caberia nas linguagens? Quem sabe o fim – neste caso enquanto finalidade – seja o próprio caminho, como talvez tenha dito, em outras palavras, Guimarães Rosa quando sugeriu que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”³... quem sabe não haja fim ou finalidade, mas somente travessia.

Para Morin, o fim é o princípio, ainda que um princípio distanciado, uma espécie de espiral em que o retorno gera afastamento em relação à origem. Tendo a pensar como rede e como rizoma, donde a dificuldade em restringir o processo de pesquisa a um empreendimento cíclico ou, como é mais costumeiro, linear. Percebo múltiplas origens, múltiplos pontos de entrada e de saída, linhas de fuga inexploradas, zonas de organização e de caos, de aleatoriedade e de complexidade, de simplicidade e de contradição, de

3 ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 80

coerência e de irracionalidade, de repetição e de diferença, de tranquilidade e de êxtase, de furor e de fastio, de profusão, de síntese, de redução, de expansão, de troca, de isolamento, de fragmentação, de explosão, de concatenação, de disjunção, de articulação, de agenciamento. Rizomas de rizomas, sistemas de sistemas. Vejo que há zonas obscuras, desconhecidas, incertas, elusivas, zonas que podem ser indistintas ou diametralmente diferentes de zonas claras, transparentes, estabilizadas, organizadas. Observo, ao mesmo tempo ou alternadamente, zonas discretas e sobrepostas, justapostas e misturadas, indistintas e relacionadas, iguais, semelhantes, diferentes e opostas, contraditórias e coesas, paradoxais. Ocasionalmente falta vocabulário para descrever todas essas situações e condições, de modo que neologismos podem emergir naturalmente ou através de esforços organizados.

A cada vez que o sistema é atualizado, a cada vez que se navega o pensamento, esse sistema muda de configuração, responde ao navegante. A cada vez que nos propomos a retornar a um sistema de pensamento, vemos que ele mudou e a cartografia anterior não mais responde por sua configuração momentânea. O *aleph* borgiano, o *rizoma* deleuze-guattariano, uma organização sem nome e sem definição que parece incapaz de ser descrita satisfatoriamente pela linguagem verbal.

Um projeto como o que proponho entra em conflito frontalmente com diversos paradigmas e axiomas da filosofia, da arte e da ciência – sem recusá-los, mas com a lucidez de que eles não são absolutos –, pois parte do pressuposto que os próprios fundamentos dos nossos sistemas epistemológicos devem ser revistos e expandidos para que possamos executar o próximo salto quântico (ou melhor, salto complexo, rizomático) do conhecimento. É preciso que inventemos novas formas de pensar para explorarmos novos ou antigos e insistentes desconhecidos, não necessariamente para desvendarmos a totalidade do mundo, mas para conhecermos um pouco mais e para nos depararmos com novos desconhecidos de modo que possamos potencializar o pensamento por sua

virtualidade, por sua inaderência aos limites físicos e concretos do mundo. Não é uma tarefa fácil, nem breve – talvez sequer possível –, mas conto com o companheirismo de um grupo de desbravadores que derivam, derivaram ou derivarão junto comigo nesse breu profundo do desconhecido com lampejos de luz aqui e acolá... ou apagando as luzes, isso também acontece: é preciso que haja o que descobrir para que aconteça uma descoberta, de modo que descobertas acontecem onde existem incertezas. Às vezes distanciados pelas falhas geográficas, outras pelos lapsos temporais, outras por impossibilidades linguísticas, diferentemente de Morin sei que minha solidão é só aparente. Nem sempre próximos, em um sentido espacial, mas com a consciência compartilhada de que o reducionismo, a especialização, a linearidade, as oposições binárias e, sobretudo, as convicções devem ser abandonadas – ou, no mínimo, contestadas – se quisermos explorar o desconhecido sem o amparo de certezas fabricadas, minha deriva é acompanhada por outros desbravadores. Algumas vezes nos encontramos e confluímos nas investigações, enquanto em outros momentos caminhamos sozinhos ou nos distanciamos. Não somos um só e não estamos sós. Não sempre, pelo menos. É reconfortante constatar que há companheirismo na solidão que, a princípio, pode parecer uma simples sensação de isolamento.

Escrever pode ser um trabalho solitário, mas nem tanto se pensarmos em todas as conversas com os autores, as pessoas e as ideias que se embrenham no texto; nas palavras que povoam os livros que se amontoam nas mesas, nas cadeiras, no chão, nas estantes, nos sofás e em toda superfície disponível; nos comentários que trocamos nas interações cotidianas, nas mensagens, nos diálogos, nos telefonemas, nas vídeoconferências, nos encontros e nas discussões acaloradas; nas notas que escrevemos para um *eu* futuro – em momentos diversos – nos quadros de vidro, nas fichas pautadas, nas páginas soltas, nas folhas adesivas multicoloridas, rapidamente nos recibos de supermercado, demoradamente nos arquivos digitais. Talvez possamos pensar na escrita como uma conversa não-imediata, que se desenrola em um tempo distinto do *continuum*, sujeita a

outros espaços-tempos, espaços-tempos virtuais. Pensar consiste em um processo ao mesmo tempo individual e coletivo que não reconhece limites entre disciplinas, distâncias entre mídias, fronteiras entre linguagens. Por mais regulado que seja, o processo tende a escapar por incontáveis – e frequentemente incontroláveis – linhas de fuga. Ainda que este texto se conforme como texto verbal, o pensamento opera como uma organização momentânea que emerge do encontro de tempos e espaços distintos, de sujeitos, conceitos, culturas e contextos diversos, atualizados em um dado presente. É um agenciamento entre meios, linguagens, tecnologias e modos, de forma que por trás do texto verbal se desvela todo um complexo conjunto de relações.

Por trás da tendência histórica de distanciamento entre os elementos de análise – sejam eles objetos, disciplinas, contextos, sujeitos ou quaisquer outros elementos discretos –, me parece fundamental desenvolvermos abordagens sistêmicas e ecossistêmicas para o conhecimento, algumas das quais se relacionam com empreendimentos teóricos do século XX, como a inter e a transdisciplinaridade, a teoria dos sistemas, a complexidade, a cibernética, o rizoma, a teoria das redes. Ao invés de simplesmente operarmos recortes em que uma obra de arte, por exemplo, pode ser analisada em disjunção do mundo no qual ela se situa, dos espaços-tempos que ela negocia, da sociedade e da cultura nas quais ela emerge, devemos reconhecer também outras escalas e dimensões de análise – escalas relativísticas que mudam em função dos contextos e que mudam os contextos. Uma abordagem isolacionista e reducionista, por exemplo, se ocuparia somente de uma ou de poucas escalas e dimensões de análise, de modo que sua pertinência não deve ser entendida enquanto generalização, mas enquanto especificidade. Uma teoria da arte, por exemplo, que se ocupe de analisar a arte segundo determinado recorte jamais pode ser compreendida como uma teoria geral da arte, mas somente como uma teoria que se ocupa do referido recorte. Ao mesmo tempo em que o isolamento e o reducionismo podem gerar conhecimento e, especialmente, podem colaborar com a inteligibilidade, devemos perceber que eles operam um distanciamento do objeto de análise e dos campos

de pesquisa em relação aos contextos abrangentes nos quais eles se situam. A especialização das disciplinas contamina também os conceitos.

Abordagens ecossistêmicas e dinâmicas são naturalmente mais complexas e difíceis de apreender e de empreender, já que envolvem a negociação entre um número grande de fatores e variáveis; já que envolvem equilibrar, simultaneamente, o determinismo potencial dos recortes e a indeterminação dos desconhecidos. Ao mesmo tempo que a inteligibilidade de situações específicas pode ser dificultada, essa é a condição para a emergência de uma compreensão ampla das relações e da topografia – mesmo que somente momentânea – de um sistema; esse entendimento, por sua vez, informa a pesquisa de elementos e relações específicas, sem que um modo (amplo ou específico) tenha precedência sobre o outro. Não pretendemos, aqui, esgotar essas relações e as implicações das pesquisas que transitam entre escalas e dimensões do conhecimento – a profusão de conexões é tamanha que nos parece inviável e irrelevante uma labuta que se ocupe de tal esgotamento –, mas somente apontar questões e caminhos possíveis que demonstrem a pertinência de não nos restringirmos às análises e pesquisas reducionistas. Ao contrário, esta tese propõe a abertura das pesquisas à indeterminação, ao dinamismo, à relatividade, às complexas relações que se desdobram internamente aos sistemas e entre sistemas. Por isso, esta pesquisa se sustenta em dúvidas e nos percursos que tomamos de modo a explorar as zonas de indeterminação do conhecimento, e não somente as zonas às quais temos acesso irrestrito, as zonas que buscamos organizar e onde o conhecimento se apresenta de modo relativamente estável – quer dizer, até que um acontecimento, um ato de ruptura, abale seus fundamentos (como é frequente ao longo do tempo).

Neste ponto, alguns aspectos fundamentais desta pesquisa devem ter se tornado claros: paradoxalmente, temos a clareza de que dúvidas e incertezas devem fundamentar uma teoria da indeterminação. O nosso objetivo é menos de fornecer respostas conclusivas a

problemáticas complexas e mais de explorar as relações que emergem da natureza complexa do mundo, da condição humana no mundo e do modo como adquirimos conhecimento; neste sentido, este texto se manifesta de modo exploratório, investigativo ao invés de descritivo. Para isso, este texto se propõe a explorar – através de uma imersão no mundo da arte, da ciência e da filosofia – o conhecimento humano e os modos como interagimos cognitivamente com a realidade. Antes – ou ao invés – de esquematizarmos uma topografia hipotética desses sistemas, nos interessa precisamente reconhecermos a impossibilidade de que um afã estruturalista seja conclusivo: o mundo não se resume a esquemas e frequentemente escapa através de exceções. Além disso, os sistemas que mencionamos são dinâmicos, de modo que parece pouco provável que possam ser representados, metaforicamente, por retratos estáticos. Nos interessam, desse modo, as exceções, as situações em que o mundo escapa das estruturas deterministas e dos esquemas simplificadores e revela comportamentos complexos, imprevisíveis, indeterminados, incertos. Ao invés de isolarmos e excluirmos as incertezas em privilégio dos paradigmas e dos axiomas, a indeterminação passa a ser uma condição central para esta teoria e também para o próprio conhecimento.

Por quê pesquisar a arte, a ciência e a filosofia? Antes de entender essas atividades enquanto categorias do conhecimento ou como disciplinas discretas, esta teoria se constrói a partir da noção de que arte, ciência e filosofias são *modos de pensamento e de conhecimento* complementares que participam dos processos de pesquisa e descoberta em graus variados e de formas diversas. Como modos de pensamento, nos interessa menos identificar e delimitar as obras de arte, por exemplo, como parte de um campo substantivo da arte e mais explorar os processos artísticos que contribuem tanto para a produção de objetos tratados como artísticos quanto para as atividades científicas e filosóficas. De modo amplo, nos interessa investigar como os modos artísticos, científicos e filosóficos se contaminam através de um equilíbrio entre experimentação, método, rigor, especulação, prospecção, análise, investigação e podem contribuir para o conhecimento,

para a exploração humana do mundo no qual estamos inseridos e que – pelo menos parcialmente – criamos à medida que expandimos nosso conhecimento, nossas linguagens, nossas tecnologias, nossos sistemas de pensamento.

Como modos de pensamento, arte, ciência e filosofia compreendem diversos suportes, processos, linguagens, meios, técnicas e tecnologias. Estamos acostumados a pensar na arte a partir da ótica das práticas de produção em um *atelier* utilizando meios e linguagens estabilizados, como a pintura, a escultura e, mais recentemente, o vídeo, a fotografia e a computação. Estamos acostumados a pensar na filosofia como um processo que se dá em linguagem majoritariamente verbal, seja registrada nos livros, comunicada oralmente ou concebida na virtualidade do pensamento. Estamos acostumados a pensar na ciência como um processo fundamentado em métodos rigorosos, em experimentos empíricos que interpretam e elucidam a realidade do mundo ou em teorias matemáticas ou lógicas que descrevem – ou tentam descrever – a realidade. No entanto, o laboratório científico e o rigor metodológico podem igualmente servir à produção de obras de arte, como é o caso dos experimentos de manipulação genética nas obras de bio-arte; a especulação, as analogias e a experimentação inconsequente podem expandir o conhecimento científico, como na descoberta do modo de fixação de uma imagem fotográfica, fruto do acaso; a filosofia pode se desenvolver em linguagens alternativas, explorando as particularidades do cinema, da música, da ciência, como no caso da filmografia dos franceses Jean-Luc Godard e Guy Debord.

Gilles Deleuze, no seu livro póstumo *L'île déserte et autres textes* (2002), afirma que alguns cineastas, sobretudo Godard, introduziram o pensamento no cinema, ou seja, eles fizeram o cinema pensar com a mesma eloquência com que, em outros tempos, os filósofos o fizeram utilizando a escrita verbal.⁴

Diferentemente de Deleuze, penso que o que Godard fez não foi levar o cinema a pensar

4 MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Concinnitas**, v. 2, n. 5, 2003. p. 64.

como os filósofos faziam utilizando a escrita verbal. Ele demonstrou que o cinema, como a escrita verbal, engendra linguagens igualmente próprias para o desenvolvimento do pensamento filosófico. Linguagens com características únicas, próprias desse meio e intransponíveis *ipsis litteris* para as linguagens verbais; o cinema é um modo particular de se fazer filosofia e não se resume à tradução ou cópia de um texto. Assim, Godard não fez o cinema pensar, foi um filósofo cujos textos semiológicos se elaboraram em linguagens que combinam elementos verbais a outros elementos, como aspectos visuais, sonoros e particularidades das linguagens cinematográficas, como a montagem, a narrativa e os efeitos visuais e sonoros. Guy Debord atuou de modo semelhante, elaborando sua filosofia em textos verbais compilados em ensaios e livros, mas também em filmes onde o pensamento filosófico se desenvolvia de modos estranhos à escrita verbal, motivados pelas especificidades do cinema. Em ambos os casos, a escrita verbal se manifesta nos *offs* e nos diálogos, mas esse texto verbal é acompanhado pelo desenvolvimento do pensamento através de imagens, sons, de artifícios de montagem, entre outros⁵. Modos de conhecimento artísticos e filosóficos se contaminam com muita clareza nesses exemplos e demonstram a potência de entendermos o pensamento e o conhecimento a partir de uma perspectiva conectiva, dinâmica, complexa.

Práticas fecundas e inventivas como a desses cineastas-filósofos evidenciam outra característica fundamental do pensamento: a potência da escrita ensaística, da escritura, processos de experimentação com os próprios limites dos textos, dos meios e das linguagens (ou mesmo de processos que não reconhecem esses limites). Cabe elucidar, antes de prosseguirmos, que meu entendimento da escrita, da leitura, dos textos e dos processos e elementos relacionados a eles não são restritos ao âmbito verbal. Nesta tese, quando me refiro ao texto, por exemplo, falo sobre o texto semiológico, a forma de organização e mediação de significados de qualquer sistema de significação, sejam os

5 Exemplos de obras desse tipo são os filmes *La Chinoise* (1967) e *Notre musique* (2004), de Jean-Luc Godard, e *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni* (1981) e *Critique de la separation* (1961), de Guy Debord.

textos verbais, visuais e sonoros investigados por Roland Barthes, o sistema dos objetos analisado por Jean Baudrillard, ou qualquer outro sistema que signifique ou que possa participar dos processos de significação. Essa clarificação torna evidente que penso nos processos filosóficos, artísticos e científicos como processos que ocorrem de modo disperso entre linguagens, meios, tecnologias, e não simplesmente a partir de sistemas necessariamente ordenados e bem definidos. Trato uma escrita semiológica, uma escrita que experimenta com as próprias linguagens e com os limites das linguagens, como uma escrita ensaística ou escritural. Desse modo, o texto desta tese não poderia fugir de aludir ao ensaio. A própria natureza complexa dos assuntos e das teorias elaboradas requer que estejamos sempre tensionando os limites das linguagens. Dito isso, esse texto se restringe ao âmbito verbal, primeiro por uma limitação burocrática – afinal, trata-se de uma tese apresentada a um programa acadêmico de pós-graduação – mas, também, pela inexistência de uma plataforma que suporte o desenvolvimento de uma escrita complexa, não-linear, multidimensional, anti-hierárquica (apesar de experimentos como o hipertexto consistirem em avanços modestos nessa direção, assunto ao qual voltaremos adiante). A própria escrita alfabética, para significar, se baseia em uma ordenação linear – o texto verbal só significa pela justaposição de caracteres, palavras, frases –, de modo que parece necessário o desenvolvimento de tecnologias, meios e linguagens próprias para viabilizar uma escrita efetivamente multidimensional⁶. Sendo assim, minha percepção é que os assuntos aqui contidos necessitam do desenvolvimento de linguagens próprias para que esta filosofia possa efetivamente desabrochar; podemos caminhar, todavia, reconhecendo as limitações de um texto verbal. Esse será um assunto que retomaremos em diversas ocasiões nos ensaios que se seguem.

Até o momento, esta introdução derivou através de uma narrativa pessoal que delineou algumas das problemáticas principais de uma pesquisa como a que proponho; em seguida, explicitarei os modos conectivos como se desenvolve o pensamento e como se

6 O hipertexto é um passo nessa direção, ainda que bastante tímido.

interconectam assuntos de interesse deste projeto, até que chegamos ao próprio estilo do texto e a forma como ele está sendo elaborado. Cabe, agora, traçarmos os primeiros passos das principais teses englobadas por este projeto. O leitor foi, até o momento, confrontado pela indeterminação em distintas circunstâncias – nos processos artísticos, filosóficos e científicos –, de modo que não causará espanto quando digo que proponho uma teoria da indeterminação que se valha da incerteza, da dúvida, das zonas nebulosas do conhecimento e do pensamento para que possamos nos aventurar a explorar e entender as diferentes escalas, dimensões e relações que se estabelecem em sistemas complexos, rizomáticos, como são aqueles influenciados pela nossa espécie. Do mundo como sistema complexo, à sociedade e ao sistema da arte, atravessaremos, nos capítulos que compõem este volume, as mais diversas manifestações de um mundo que não se restringe às abordagens reducionistas e deterministas. Um mundo que pode ser recortado e descrito parcialmente através de estratégias de simplificação, mas que não pode ser resumido a elas. Um mundo sujeito à mudança, à emergência, à negociação entre a organização e a desorganização, o caos e a inteligibilidade, a estabilidade e a dinâmica. Mundos plurais, aliás, pois nos parece mais prudente falar em mundos – em sistemas de sistemas – do que em categorias; ao invés de substantivos que diferenciam e definem, mundos são sistemas dinâmicos que se manifestam de formas múltiplas e que podem identificar, mas de modo transitório. Antes de delimitarem o alcance de uma categoria – os objetos, sujeitos e contextos que dela podem fazer parte – os mundos colocam em conexão elementos distintos, sempre de modo dinâmico, variável e renegociável. Suas topografias não são aquelas dos territórios, mas dos lugares desterritorializados que podem encontrar analogias nos espaços geográficos, mas que, ao mesmo tempo, podem implementar regras que são próprias dos espaços virtuais.

Ao longo do texto serão elaboradas algumas teorias centrais que se interconectam: exploraremos como a indeterminação e a incerteza participam dos processos de conhecimento e, mais do que isso, são fundamentais a eles e à investigação dos modos de

conhecimento humanos; apresentaremos o mundo da arte a partir de uma abordagem que se relaciona aos sistemas complexos e ao rizoma (noção derivada da teoria homônima de Gilles Deleuze e Félix Guattari que desenvolvi em minha dissertação de mestrado⁷), em que elementos distintos como a sociedade, as obras de artes, as tecnologias, os agentes, a cultura se entrelaçam de modos dinâmicos e variáveis, em processos alternados de organização e desorganização. Desse modo, nossa teoria da arte pode ser entendida como da teoria da indeterminação, já que o próprio conceito de arte passa a não precisar de uma definição estática; através de uma análise do repetitivo movimento da arte em se redefinir e incorporar sua negação e suas diferenciações, pesquisaremos os memes como manifestações da arte nos dias de hoje, propondo uma ruptura semelhante àquela desempenhada pelos *papiers collés* cubistas e pelos *readymades* duchampianos, no início do século XX, e pela arte *pop*, décadas mais tarde; evidenciaremos que não prescindimos de uma definição da arte pois, antes de ser uma categoria substantiva, ela participa da cognição como um modo de conhecimento, em associação com as práticas científicas e filosóficas. Desse modo, a arte não se limita a linguagens, meios, técnicas ou tecnologias específicas; em consonância com o princípio conectivo e dinâmico relativo aos rizomas, exploraremos a história das disciplinas e das relações entre as disciplinas, de modo que trataremos da importância da polimatia, da adisciplinaridade, da inter e da transdisciplinaridade e dos modos conectivos para o conhecimento; a mudança epistemológica proposta evidenciará a necessidade de desenvolvermos linguagens específicas para os ambientes virtuais, como a computação, a cognição, os textos semiológicos e, em especial, a arte. Como esses espaços-tempos não se restringem às regulações do *continuum* (a dimensionalidade do espaço-tempo concreto), nos parece fundamental que suas linguagens sejam próprias para sua natureza; por fim, trataremos das relações espaço-temporais da sociedade e da cultura, expandindo suas relações com os espaços-tempos concretos e virtuais e identificando situações em que tratarmos do

7 Cf. VENEROSO, Pedro. **Rizomas**: espaços-tempos concretos e virtuais na literatura e na computação. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 161p. 2016.

passado, presente e futuro da sociedade e da cultura não respondem pelos modos como elas operam, em uma interseção entre o concreto e o virtual. A sociedade e a cultura, portanto, tornam-se multiversos.

Esses questionamentos, bastante plurais – ainda que complementares –, são ligados por um problema: a impossibilidade da definição estática e discreta dos campos do conhecimento e a inadequação das metáforas e analogias do espaço-tempo concreto para descrever aspectos de espaços-tempos virtuais, como o da cognição e o dos sistemas digitais. Não me privarei das metáforas e das analogias, no entanto, elas ocorrem em profusão neste texto como escolha de linguagem, para provocar o pensamento e a reflexão. Contudo, devemos reconhecer desde já os limites dessas aproximações, assim como devemos admitir as suas potências. Para mim, a indeterminação é uma característica fundadora do conhecimento e deve ser reconhecida como tal; ao invés de nos propormos a evitar as dúvidas e as incertezas, nos confrontaremos com elas como modo de descobrimento, como estratégia para o conhecimento. Nossa intenção, ademais, não é eliminar resquícios de dúvidas, mas explorar o conhecimento justamente nos interstícios onde se evidenciam incertezas, onde a dúvida prevalece em relação às verdades absolutas (conjunção que, aliás, me parece um oxímoro).

Partirei do mundo da arte, pois esse é um sistema que revela a importância da indeterminação de modo particularmente categórico, especialmente se nos confrontarmos com o problema (já histórico) da definição da arte. As teorias seculares da arte e da poética – da teoria platônica da arte como imitação à estética – respondem, hoje, por uma parte infinitesimal da prática e da teoria artística, uma vez que a arte se distanciou da mera imitação da natureza e não é suficientemente descrita pela subjetividade implícita nas teorias estéticas. O fim da arte hegeliano e a antiarte dos movimentos das vanguardas modernistas, expandiram as definições da arte, mas, por um processo dialético, definiram a arte pela síntese com seu oposto, por processos – hoje

sucessivos – de diferenciação. As teorias que emergiram a partir dos anos de 1960 voltaram-se para a investigação de um sistema em mutação, cuja própria tentativa de definição era prontamente contestada pelas próprias práticas dos artistas, pelas obras de arte, pelas curadorias. A morte da arte, em Hal Foster, expande a problemática do fim da arte e da antiarte, apontando sua atualização pelas neovanguardas. Teorias como o mundo da arte (*artworld*) de Arthur Danto e a arte institucional de George Dickie, ainda que respondam a uma parte do complexo problemático da arte contemporânea, não podem ser generalizadas para descreverem o sistema da arte como um todo. Suas aplicações são restritas pelo escopo de suas abordagens, por suas tentativas de definição. Rosalind Krauss e Dick Higgins se propuseram a analisar a arte em interseção com outras mídias e disciplinas, seja através do campo expandido da primeira ou da intermídia do segundo. Essas teorias dão um passo em direção a uma reconciliação das categorias do conhecimento e das disciplinas, no entanto ainda se baseiam em um pressuposto disciplinar em que os campos do conhecimento têm fronteiras bem delimitadas e, por conseguinte, podem estabelecer interseções. Morris Weitz, na contracorrente das demais teorias – essencialistas, ou seja, que buscam a essência da arte, ou uma definição –, se associa à filosofia de Ludwig Wittgenstein para propor a arte como um conceito aberto que, de modo semelhante ao conceito de jogo na teoria do filósofo austríaco, não pode ser definido de modo estático e definitivo, mas somente a partir das semelhanças familiares entre um e outro objetos artísticos. Todas essas teorias me parecem pertinentes para a análise de escopos específicos e problemas específicos da arte – seja histórica ou contemporaneamente –, mas falham quando esperam que a arte se conforme como categoria estática. À exceção de Weitz, essas teorias buscam definir um sistema que – contrariamente a um pressuposto essencialista e por se conformar enquanto sistema complexo – rejeita o determinismo, seja pela contestação frequente dos próprios artistas ou pela interseção da arte com a cultura e a sociedade.

Por ora não nos deteremos nesse assunto – demasiado amplo. Meu objetivo é somente

apresentar uma síntese desse complexo problemático da arte em particular e, mais especificamente, da filosofia da arte. Esse assunto é latente a todo o texto que se segue, de modo que me parece necessário identificá-lo de pronto. Sendo assim, destaco que esta tese propõe uma teoria da indeterminação que reflete sobre e explora o complexo problemático da filosofia da arte, da arte contemporânea, e que, invariavelmente, toca também na filosofia da ciência e na epistemologia. A arte não se comporta como sistema fechado, de modo que ao longo desta tese delinearemos e habitaremos sistemas que agenciam o que hoje reconhecemos como disciplinas divergentes, como a arte, a comunicação, a sociologia, a computação, a filosofia, a linguística, a semiologia, a física, a história e a cultura, para citar somente alguns. As dúvidas, incertezas e problemas que persistem em qualquer tentativa de encerrarmos a arte em abordagens deterministas – e em um sistema fechado – me parecem uma indicação substancial de que precisamos abordar esse sistema a partir de outra perspectiva: a arte como sistema complexo, como sistema que se relaciona com outros sistemas, que negocia situações de organização e de desorganização, que muda – através de processos de emergência, por exemplo – à medida que negocia com outros elementos, sujeitos, sistemas. Por isso, nossa abordagem se inicia com a abertura do sistema da arte e, mais do que isso, com a identificação do próprio conhecimento como complexo de interrelações. Antes de disciplinas e de campos, pensaremos em modos de conhecimento e em relações, donde a necessidade de transitarmos entre o que comumente compreendemos como disciplinas diferentes do conhecimento – para mim, assim como as disciplinas podem ser diferenciadas, elas são também intimamente relacionadas. Mais que sobre a arte, veremos que esta tese precisa ser observada como exploração do conhecimento e dos sistemas de conhecimento. Enquanto aplicamos uma teoria rizomática – ancorada na indeterminação – a uma análise das filosofias, teorias e práticas da arte, veremos que ela é drasticamente mais abrangente e diz respeito a uma significativa mudança epistemológica que responda às problemáticas atuais do conhecimento, da sociedade, da ciência e da condição humana.

Estamos diante de um imenso problema, de um tema ao qual se dedicaram grandes mentes do nosso tempo e da nossa história com variados graus de sucesso. Não me proponho a resolver esses problemas, mas a explorá-los com as contribuições que forem possíveis neste texto e no curso desta pesquisa que, desde já, certamente se expandirá além da duração de um doutorado – do mesmo modo como dá continuidade a pesquisas anteriores, independentes e relativas à minha dissertação de mestrado. Antes de sistematizar um sistema filosófico que se ocupe da solução desse complexo problemático, me proponho a introduzir o leitor ao meu sistema de pensamento, de modo que possamos compartilhar das reflexões que povoam este texto e de suas implicações. Isso demandará uma disposição a entender as terminologias, conceitos e suas relações a partir de uma ótica específica, como particulares a este sistema de pensamento. Dialogo com Deleuze e Guattari quando menciono o rizoma, mas – a não ser que este seja descrito especificamente como o rizoma deleuze-guattariano – falo de um rizoma alternativo, conforme o meu sistema de pensamento. Do mesmo modo, posso citar as heterotopias ou os signos; cabe ao leitor, amparado pelos indícios do texto, identificar os pontos em que eles tangenciam o pensamento de Foucault e de Barthes, respectivamente, e os pontos em que eles se distanciam. O mundo, as escalas e as dimensões podem ser conceitos tomados emprestados da física, muitas vezes distanciados pelas metáforas, como parte de um sistema de pensamento que se desterritorializa e que se desenvolve através das disciplinas. Neologismos surgirão quando a língua me parecer particularmente inábil para descrever algo, quando as definições correntes se demonstrarem limitantes ao desenvolvimento do pensamento.

Esta tese se orienta segundo cinco nuvens conceituais que estão dispersas nos capítulos e seções que se seguem e exploram a arte e a cultura; a complexidade e a indeterminação; a realidade; o conhecimento; e as linguagens. Esses temas gerais evidenciam a amplitude da teoria do rizoma e, ao mesmo tempo, indicam os caminhos através dos quais iniciaremos nossa exploração dessa teoria ao longo desta coleção de ensaios. Dada a abrangência

dessa teoria, os capítulos e seções ora se aprofundam em temas gerais, como a filosofia da arte e as relações entre os espaços-tempos concretos e virtuais, ora em assuntos específicos, como as tensões entre a arte e a cultura de massa provocadas pelos memes, abordadas em uma seção do capítulo “Ruptura”, e o problema geográfico das categorias, explorado em uma seção do capítulo “Conhecimento” que se volta para uma análise do impacto das linguagens e, particularmente, das metáforas e analogias nos sistemas de conhecimento. Alguns temas atravessam os capítulos, apesar de terem fragmentos dedicados especificamente a eles, como é o caso dos sistemas, da arte, do rizoma, da complexidade e do conhecimento; nesses casos, a tese foi organizada de modo a permitir um processo de leitura através da qual o texto escape da linearidade imposta por sua conformação verbal. Esta tese, nesse sentido, explora uma característica metalinguística em que a própria organização do texto é construída de modo processual; o modo como o texto é estruturado complementa as teorias discutidas e busca atribuir dinamismo – reconhecidos os limites deste suporte – aos processos de leitura e escrita. Há muitas limitações a esse empreendimento e o texto pode igualmente ser lido de modo linear, caso esta seja a opção do leitor (entre tantas outras opções); no entanto, buscaremos formas de evidenciar seu funcionamento como rizoma, como sistema de relações que agencia a heterogeneidade. As notas metalinguísticas que se seguem a esta introdução funcionam como uma segunda introdução que elabora, com maior aprofundamento, algumas dessas questões que se referem particularmente ao modo como este texto se organiza.

Por fim, cabe sublinhar – mais uma vez – que me parece que o conhecimento depende de certa indeterminação, de modo a refletir melhor as incertezas e dúvidas que são próprias do mundo, do conhecimento humano, da arte, da ciência e da filosofia. Esse campo de incertezas é justamente o substrato a ser explorado: o desconhecido a se desvendar, sem sabermos se teremos, algum dia, sucesso nessa empreitada. Os capítulos elucidam como a uma teoria rizomática da arte se ampara-no e se relaciona-com o mundo, a realidade e a

filosofia e propõem aprofundamentos nesse assunto a partir dos caminhos esboçados nas últimas páginas e pelos inúmeros desvios que se manifestarão ao longo do texto. Noções como os sistemas complexos, o rizoma, a inter e a transdisciplinaridade, a polimatia, a teoria dos sistemas, a teoria dos protótipos e a cibernética são frutos de percepções semelhantes a essa e se desenvolveram ao longo do século XX e do século XXI, de modo que esta teoria se situa em um sistema amplo de relações sem as quais ela não existiria. Junto-me aos grupos e pesquisadores que investigam o complexo problemático da incerteza, das dúvidas, da heterogeneidade e da indeterminação com a ideia de explorar essas propostas ora de modo panorâmico, ora com incursões aprofundadas, para contribuir com um sistema de pensamento mais inclusivo, dinâmico e potente, um sistema que responda às necessidades prementes do conhecimento humano tanto para avaliarmos o nosso passado, quanto para aos poucos nos tornarmos conscientes das potencialidades desconhecidas do futuro, já que, como disse Debord, “o mundo já possui o sonho de um tempo cuja consciência ele agora deve possuir para efetivamente vivê-lo”⁸.

8 DEBORD, Guy apud WARK, McKenzie. **A hacker manifesto**. Cambridge: Harvard University Press, 2004. p. 17. “The world already possesses the dream of a time whose consciousness it must now possess in order to actually live it.” Tradução minha.

Notas metalinguísticas

1/2

A indeterminação conceitual e teórica opera como um elemento de ligação entre as teses e os assuntos abordados neste texto. Dada a amplitude dos problemas e dos temas investigados, este trabalho se desenvolveu com diversas idas e vindas. Essa característica me motivou a escrever uma segunda introdução, desta vez focada especificamente na forma como o texto se organiza, e não em seu conteúdo. Essa história começa por uma mirada panorâmica no meu processo de escrita e nas diversas linhas de fuga pelas quais este texto sempre buscou escapar, por conta própria, de qualquer tentativa de organização.

Inicialmente, nos primeiros esboços dos fragmentos desta tese, busquei solucionar o texto de modo contínuo e linear, uma labuta sempre fadada a fracassar, visto que o conhecimento não se dá dessa forma, especialmente em se tratando de sistemas rizomáticos e complexos. Tratei, então, de procurar por organizações em tópicos separados de diversos modos, tendo escrito muitas versões de germes de capítulos que abandonei em ocasiões incontáveis. Ora tendi a uma escrita mais abstrata e conceitual,

ora busquei situar exemplos práticos das ideias colecionadas aqui, mas a labuta foi – na maioria das ocasiões – um estrondoso fracasso. Centenas de páginas meio escritas se perderam ao longo desse árduo processo. Isto é, até o momento em que decidi buscar uma forma de escrita que pudesse se assemelhar ao tipo de sistema que discuto, um sistema rizomático e complexo. Há limites impostos por este suporte: o texto verbal, linear e estático é exponencialmente diferente da característica multissígnica, multidimensional e dinâmica das ideias que desenvolvo. Todavia, tenho pensado em modos como o texto pode se fragmentar e recombinar, e esta tese é um experimento processual nesse sentido, ainda que sua manifestação final funcione como um texto linear e não guarde muitos rastros do processo conectivo que guiou seu desenvolvimento.

Sem nos desvencilharmos das páginas e da língua portuguesa, é restrito o potencial dos processos rizomáticos de escrita e leitura. Todavia, ao nos afastarmos do suporte concreto do texto em direção à sua virtualidade, abrem-se potenciais mais dinâmicos de organização textual. Esta tese se apresenta como um volume tradicional: encadernado com páginas sequenciais – ou apresentado digitalmente como conjunto de páginas justapostas –, escrito em uma linguagem verbal linear. No entanto, ao longo do texto ficarão evidentes linhas de fuga pelas quais uma parte do texto escapa para outra. Certos parênteses, por vezes longos, suspendem uma narrativa ou a atravessam. Em outros casos, parece que parágrafos separados por várias páginas – ou capítulos – poderiam se conectar ou operarem como continuidade um do outro. Certas ideias recorrem e, às vezes, seu desenvolvimento é gradual, disperso ao longo do texto. Algumas vezes, essas fugas e artifícios serão apontadas objetivamente no texto, em outras elas acontecerão de modo inesperado, como fruto dos processos de leitura. Escrever um texto em um suporte linear com esse tipo de desorganização em mente – desorganização já que ele não tem uma ordem definitiva e imposta hierarquicamente – apresenta inúmeros desafios.

A princípio, a solução mais óbvia para o impasse entre o texto multidimensional e o

suporte linear me pareceu ser a escrita em aforismos, uma vez que a própria estrutura do texto favoreceria a concisão das ideias e a recombinação de parágrafos curtos. Contribuía para essa percepção o fato de que Wittgenstein, uma das primeiras referências desta pesquisa, frequentemente recorre aos aforismos para o desenvolvimento das suas ideias. Contudo, no caso deste texto, isso acabou por se mostrar um problema: os assuntos tendiam a se tornarem muito fragmentados e eventualmente necessitavam de desenvolvimentos mais amplos e aprofundados, de modo que o estilo sintético dos aforismos não respondia bem a esses problemas. Ainda mais grave, tenho a tendência a escrever longos parágrafos e pouco afeição às sínteses. À medida que avancei em diferentes estilos e formas de escrita, encontrei um modo como o texto parece funcionar: capítulos separados em seções relativamente curtas que condensam abordagens variadas de temas gerais ao mesmo tempo que propõem aprofundamentos, contextualizações e investigações mais minuciosas. Capítulos que pudessem transitar livremente entre escalas e dimensões do conhecimento. Desse modo, a leitura – como a escrita – não necessitam se restringir – necessariamente – a uma operação linear: os capítulos saltam de um a outro, retomam pontos, voltam e avançam, sem distinção definitiva quanto à sua localização nesta tese. O cerne teórico é desenvolvido aos poucos, não há uma localização de referências onde esta tese se apresenta de modo resumido, pois penso que é uma característica de uma teoria rizomática que seu desenvolvimento ocorra processualmente, sem definições deterministas. Os capítulos não funcionam de modo cronológico, tampouco referem-se a campos discretos do conhecimento. A leitura linear deste texto é plausível – no caso de uma primeira leitura, é possivelmente recomendável – e há uma preocupação que a organização dos capítulos crie uma cadência que facilite a imersão nos assuntos abordados, todavia não há um capítulo fundador que apresenta a totalidade – ou uma síntese totalizante – das teorias aqui discutidas, pois me parece que um empreendimento como o que proponho é inviável nesse modelo e, mais do que isso, se opõe frontalmente a qualquer tentativa desse tipo.

Ao invés disso, preferi narrar percursos pelos quais o leitor pode se confrontar com questões, dúvidas e problemas semelhantes aos que encontrei no curso desta pesquisa. Ao invés de propor soluções definitivas, proponho, antes, que tenhamos dúvidas. Que nossas atividades filosóficas sejam pautadas pela exploração, pelas derivas, e não estritamente pelo destino final e pelos resultados da pesquisa. Isso é, caso fôssemos nos manter no domínio das metáforas geográficas; sairemos dele, no entanto, ao longo desta obra.

Cabe, ainda, destacar a tipologia das seções – subdivisões dos capítulos –, que se diferenciam quanto à forma de investigação e reflexão: seções de contextualização consistem em miradas panorâmicas em um tema ou um conjunto de temas relacionados e têm o objetivo de fornecer suporte às porções mais abstratas da tese – que são abundantes; seções de proposição exploram as teses aqui desenvolvidas, sustentando-se nas contextualizações para propor uma filosofia da arte e um conjunto de teorias orbitantes. Seções de investigação, exploração e comentário aprofundam temas e conexões que ajudam a clarificar as teorias aqui apresentadas e fornecer aplicações e casos de uso; em certo sentido, elas se assemelham aos processos de pesquisa através dos quais essas teorias estão sendo desenvolvidas. Seções de especulação são como as seções de proposição, com a diferença fundamental de que elas não se propõem a chegar a um resultado objetivo; antes de proporem teses, fazem fervilhar hipóteses; são, portanto, seções de problematização, de levantamento de dúvidas e de incertezas. Não obstante, essa tipologia é enganosa, já que o leitor perceberá que os modos se contaminam e os capítulos e seções se desenvolvem através da combinação variável de diversas dessas abordagens.

Assim, esta tese é dividida em capítulos que podem ser recombinaados, que devem fazer parte de um rizoma a partir do qual emergirão múltiplas ordens e desordens. O conhecimento, por mais que nos dediquemos ao afã da organização, tem uma mania

persistente de escapar para a desordem. Esta tese não busca resolver a desordem, mas reconhecê-la e, através dela, fazer emergirem múltiplas ordens e, por quê não, novas desordens.

Ruptura

1

Spiegelgasse Strasse 1, Zurique, Suíça, 1916. Uma cena se passa no lúdico e agitado ambiente da sala de fundo do bar Holländische Meierei, um espaço relativamente apertado, nada suntuoso, que ao longo das próximas décadas, entretanto, tornar-se-ia um dos mais importantes símbolos da ousadia das vanguardas modernistas e inspiraria rupturas profundas entre o mundo da arte e seu *status quo*, uma situação inequivocamente mais monumental do que poderia caber naquele prédio e naquele cômodo que poderiam parecer, de outro modo, bastante triviais. Durante um dos encontros diários que ocorriam ali, entre as poesias e músicas que movimentavam o ambiente, três provocadores se puseram a "recitar, cantar a assobiar", simultaneamente, um poema repleto de "erres que se sustentavam minutos a fio, batidas repentinas e sirenes"⁹. Era um texto estranho, desconstrutivo, confuso e engraçado que emergia da interação orgânica e improvisada entre Richard Huelsenbeck, Marcel Janko e Tristan Tzara, desafiava a compreensão dos presentes e abria linhas de fuga através das quais a arte, ao longo das próximas décadas, se desdobraria em inúmeras ramificações, ou melhor, inúmeros rizomas. Nesse contexto conturbado e efervescente nascia o Dada e,

9 RICHTER, Hans. **Dada**: art and anti-art. London: Thames & Hudson, 1997. p. 30.

mais do que isso, novos modos de se pensar e fazer arte, novas maneiras de nos confrontarmos com a realidade.

Naquele local concreto nada havia que o diferenciasse de alguns de seus vizinhos menos célebres, cerimoniosamente esquecidos pelas histórias do mundo e da arte, isto é, não fosse ele o espaço geográfico que abrigava o Cabaret Voltaire e seus eventos e encontros efêmeros. Havia janelas e portas e paredes e rodapés, como é típico das construções arquitetônicas humanas. Pessoas iam e vinham, conforme os fluxos cotidianos das cidades. Alguns bebiam, riam e confabulavam, como em outros botequins não muito distantes dali, enquanto outros apertavam o passo com seus semblantes sérios que refletiam a tensão que permeava um país que se mantinha militarmente neutro, ainda que estivesse postado no centro da Primeira Guerra Mundial. Zurique era como um nódulo de tensão em meio ao caos beligerante, atravessado também pelos conflitos e questões da modernidade; alguns viram nessa situação heterogênea e “claustrofóbica”¹⁰, onde confluíam pessoas muito diferentes, o caldeirão perfeito para o início do Dadaísmo. Dada manifestava, na arte e na vida, o absurdo da guerra... era tão absurdo quanto a guerra, mas de modo muito distinto: como uma resistência ao risco existencial desse momento conturbado da história do século XX e, ao mesmo tempo, como ofensiva contra as convenções. Em oposição à insanidade beligerante da época e ao niilismo típico das guerras, os dadaístas clamavam pela vida e pela festa enquanto redirecionavam seu ímpeto niilista em direção às linguagens, à cultura e à sociedade. Eles resistiam reconhecendo a instabilidade dos sistemas e atacando, um a um, todos os seus baluartes até sobrarem não mais que destroços da normalidade. Em contraposição à seriedade da guerra, eles debochavam, provocavam e atentavam contra a própria constituição da arte, das linguagens e da sociedade questionando certezas estabelecidas com ações pautadas no acaso e na indeterminação: contra uma sociedade e uma linguagem sobredeterminadas, seus atos eminentemente destrutivos fomentaram, no entanto, o

10 RICHTER, Hans. **Dada**: art and anti-art. London: Thames & Hudson, 1997. p. 12.

surgimento de novas organizações.

Hoje suspenso da passagem do tempo nas narrativas históricas e nos traços do seu imenso impacto no mundo da arte, aquele lugar foi mais que um espaço físico ou uma coordenada geográfica: desterritorializado¹¹, operou como um sistema virtual de cruzamento entre pessoas, ideias, teorias, formulações, conversas, acontecimentos, experiências. Ruídos ora efêmeros e ora duradouros que não se conformaram, necessariamente, à matéria, mas que se tornaram nódulos de inflexão culturais difusos no tempo e no espaço e, com isso, atravessaram as décadas e as fronteiras e ecoam, ainda hoje, na arte, no conhecimento e na sociedade. Poderíamos fazer uma leitura da arquitetura desse lugar, da sua localização geográfica, do contexto abrangente que incentivou o brotamento das ideias dadaístas, no entanto a relevância do Cabaret Voltaire – especificamente para a história da arte e a ruptura das vanguardas em relação às tradições e aos paradigmas tradicionais – parece se relacionar mais com a conexões que provocou, as emergências resultantes de encontros: de pessoas, objetos, mas também lugares, ideias. Ao investigar a história dos polímatas e os polímatas históricos, Peter Burke identifica que, recorrentemente, certas confluências de circunstâncias e pequenos grupos – muitas vezes próximos geograficamente – são particularmente ativos e tendem a produzir saltos significativos no conhecimento humano¹². Muitas vezes esses grupos se reúnem em espaços triviais que operam como aglutinadores de pessoas e ideias, enquanto outros são dispersos por cidades, países e até mesmo continentes. Observa-se, nas narrativas históricas, uma tendência a localizar esses espaços geograficamente – o que, devo reiterar, trata-se de um recorte bastante pertinente para buscar as origens e

11 A discussão sobre o território e os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização deriva da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nosso entendimento particular dos conceitos – de modo amplo – e dessas relações – especificamente – é clarificado gradualmente ao longo da tese (do mesmo modo como diversas outras noções encontram, aos poucos, certa estabilidade, como é o caso do rizoma, do sistema, do ecossistema, da complexidade, entre outros). O capítulo intitulado “Conhecimento” reúne um aprofundamento nesses conceitos.

12 Cf. BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 152.

motivações de certos movimentos e acontecimentos –, no entanto, como no caso do Cabaret Voltaire, me parece que é justamente a dimensão virtual – e não a dimensão concreta – desses espaços que oferece uma ilustração mais potente das redes de ações e agentes que provocam abalos no conhecimento e na experiência humana. O Cabaret resiste como contribuição genética à evolução da arte, um nódulo de inflexão que abarca os tensionamentos motivados por Dada, no entanto é somente uma variável para análise de um sistema mais amplo, um sistema que envolve os muitos agentes, acontecimentos, espaços e mesmo tempos que participaram, direta ou indiretamente, das rupturas que tomaram lugar no início do século XX.

Acrescenta-se a isso a simultaneidade da emergência¹³ de uma rede distribuída de células dadaístas em diferentes países e mesmo continentes. O contexto da guerra, da centralidade e da neutralidade Suíça são explicações parciais e insuficientes para o fenômeno Dadaísta, na medida que grupos emergiram também em Hannover, Paris e do outro lado do Atlântico, em Nova Iorque. As reverberações dos movimentos e das ideias dadaístas evidencia uma profunda conexão do movimento com a recente autoconsciência da arte e com mudanças sociais, culturais, filosóficas e tecnológicas mais profundas que representavam um desvio epistemológico onde paradigmas tradicionais estavam em vias de contestação e superação. Um tipo de mentalidade transgressora em relação à arte e ao mundo ancorada na negação e no desvirtuamento de qualquer estrutura, dos processos tradicionais, dos axiomas que orientavam a arte e a vida social. Talvez isso tenha sido motivado pelo ceticismo fruto da guerra, mas também do estado da arte em um momento de autorreferência, no início de uma filosofia da arte em que a arte adquiriu

13 Tomamos de empréstimo a noção de emergência das ciências da complexidade para descrever o surgimento de nódulos e relações em nossa teoria rizomática, conceito, por sua vez, emprestado de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Não pretendemos, com isso, desenvolver uma teoria da complexidade ou uma teoria do rizoma deleuzeguattariana, mas propor um sistema teórico multifacetado que possa ser utilizado para discutir aspectos relacionais, dinâmicos, adaptativos e ecossistêmicos que ainda hoje nos parecem insuficientemente abordados de um ponto de vista teórico, especialmente filosófico. Mais sobre isso no capítulo "Sistemas". Cf. VENEROSO, Pedro. **Rizomas**: espaços-tempos concretos e virtuais na literatura e na computação. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 161p. 2016.

autoconsciência, talvez o pensamento dadaísta tenha sido, ainda, influenciado por uma miríade de outros fatores, outros eventos que contribuíam para uma mudança epistemológica mais profunda que influenciou não somente a arte produzida pelas vanguardas artísticas, mas também a filosofia, a ciência e a própria existência humana. O princípio da incerteza de Heisenberg abalava as convicções em uma ciência determinista e atualizava a problemática da influência da observação no resultado das experiências, evidenciando novas nuances de uma questão histórica da experimentação científica, destacada, antes, na desconfiança do público em relação às observações astronômicas feitas com o telescópio de Galileu, por exemplo, atribuindo à ferramenta os desvios de observação em relação às teorias vigentes à época, e não ao fato de serem as teorias, em fato, que não descreviam a realidade observada¹⁴. Ao mesmo tempo, a estatística e a probabilidade, como nos modelos de nuvens de elétrons, escapavam da matemática e eram integrados à explicações físicas do mundo, contrariando os princípios absolutistas. A filosofia passou por processo semelhante, tendo sido aventada a sua morte, um tipo de atividade que viria a se repetir com diversos campos e manifestações do conhecimento humano nas décadas seguintes, entre os quais a literatura, o autor e a arte.

Além da arte, o mundo mudava e a cultura passava a comportar uma torrente de contribuições modernas impensáveis para as gerações precedentes, uma imane variedade de pensamentos e teorias que representavam novas formas de enxergar o mundo. As contribuições individuais e localizadas, quando dispersas na cultura pelos meios de comunicação de massa – em expansão no período – e a ampliação da conexão entre os territórios motivou uma aceleração da aproximação das distâncias, contribuindo para a exploração simultânea, por grupos independentes, da arte, da ciência e da filosofia. Esse tipo de acontecimento é recorrente na história do conhecimento, como na descoberta simultânea do cálculo por Isaac Newton e Gottfried Leibnitz no século XVII e do método fotográfico por Louis Daguerre e Henry Fox Talbot no século XIX, e não pressupõe

14 Cf. FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

necessariamente a comunicação entre os indivíduos. Ao contrário, pelo que se sabe essas descobertas aconteceram de modo independente, sendo que pessoas distintas, com a bagagem cultural de uma época, coexistiam em um mesmo contexto, ocupavam um lugar metafórico onde miravam o desconhecido e, juntos – ainda que geograficamente distantes – saltavam em direção ao breu e passavam a desvendam esse lugar com aquilo que a eles estivesse disponível: conhecimentos, tecnologias, ferramentas, conceitos. Esse movimento acontece também através dos séculos, sendo que certas invenções e descobertas ressurgem em contextos muito distintos, como a recuperação por Copérnico, dezoito séculos mais tarde, da teoria heliocêntrica de Aristarco¹⁵. À época, a teoria de Copérnico foi rechaçada em favor do entendimento vigente de que a Terra ocupava o centro do universo, até que as observações – particularmente a partir de Galileu – ofereceram indícios contundentes de que a visão geocêntrica, apesar de aparentemente correta do ponto de vista de um observador terrestre – considerando-se as limitações de observação da época –, era insuficiente para explicar o funcionamento do cosmos. Em relação às descobertas e invenções simultâneas, o que a modernidade nos trouxe foi uma aceleração desse processo e um compartilhamento maior, em escala global, da cultura e dos avanços que transcorriam naquele momento.

Parece natural pensarmos que, como o conhecimento se constrói com base em conhecimentos acumulados – não são fruto de geração espontânea e meramente de abstrações –, em determinado momento há problemas que adentram um contexto – a partir de determinados avanços tecnológicos, científicos e filosóficos – onde passam a estar em vias de serem resolvidos. As tecnologias ou as ideias que fundamentam um novo conhecimento se consolidam suficientemente para que se dê o salto que representa uma invenção ou uma descoberta. Entre os séculos XVI e XVII, Francis Bacon percebeu que certos avanços têm o potencial de destravar um conjunto de possibilidades, o que na

15 Cf. GINGERICH, Owen. Did Copernicus owe a debt to Aristarchus?. **Journal for the History of Astronomy**, v. 16, n. 1, 1985.

visão dele é como se, metaforicamente, um caminho fosse aberto em um território desconhecido:

Para começar, Bacon rejeitava integralmente a noção de que, na nova ciência, descobertas apareciam tipicamente de modo aleatório, caindo dos céus através da agência de gênios tocados pelas estrelas. Ao invés disso, ele declarou que, uma vez que o caminho correto é seguido, um número ilimitado de descobertas surgiram do crescente estoque de conhecimento.¹⁶

Este é o caso nos primórdios da computação e em seus desenvolvimentos e ramificações posteriores. Com excessiva simplicidade, podemos identificar que a redução dos tamanhos dos circuitos integrados abriu um conjunto de possibilidades aparentemente intuitivas relativas ao desenvolvimento de dispositivos eletrônicos, entre as quais a invenção do computador pessoal e, décadas mais tarde, dos celulares e *smartphones*. Outras questões estão em jogo e não se pode atribuir esses desenvolvimentos exclusivamente ao avanço tecnológico na produção de circuitos integrados cuja linha de evolução tecnológica é, nesse caso, bastante objetiva nesse caso. Ainda que nem sempre a evolução tecnológica e do conhecimento se manifestem de modo tão claro, esse caso contribui para entendermos um modo como o conhecimento acumulado e o desenvolvimento tecnológico abrem campos de possibilidades para a exploração do desconhecido. Certos campos são de fatos amplos, inexplorados e incógnitos o suficiente para que se inventem inúmeras ramificações, redes e linhas de fuga imprevistas, enquanto outros já comportam certos caminhos relativamente óbvios que basta encontrarmos e seguirmos.

Podemos considerar o objeto técnico primitivo como um sistema não saturado: os aperfeiçoamentos posteriores que ele recebe intervêm como

16 MERTON, Robert, K. **The sociology of science**: theoretical and empirical investigations. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1973. p. 472. "To begin with, Bacon wholly rejected the notion that in the new science, discoveries would typically appear at random, dropping down from heaven through the agency of star-touched genius. Instead, he declares that, once the right path is followed, discoveries in limitless number will arise from the growing stock of knowledge." Tradução minha.

avanços desse sistema para a saturação; de fora, é possível acreditar que o objeto técnico se altera e muda de estrutura, em vez de se aperfeiçoar. Mas poderíamos dizer que ele evolui, gerando uma família: o objeto primitivo é o ancestral dessa família. Poderíamos chamar essa evolução de evolução técnica natural. Nesse sentido, o motor a gás é o ancestral do motor a gasolina e do motor a diesel. (...) Na origem de cada uma dessas séries há um ato definido de invenção; o motor a gás, em certo sentido, vem da máquina a vapor – a disposição de seu cilindro, de seu pistom e de seu sistema de transmissão é análogo à da máquina a vapor –, mas ele provém da máquina a vapor como o diodo provém do tubo de descarga nos gases por ionização: foi necessário um fenômeno novo, um esquema que não existia nem na máquina a vapor nem no tubo de descarga.¹⁷

Se refletirmos sobre o estado atual das tecnologias, não é difícil prevermos um futuro em que as experiências táteis, visuais e sonoras correntes nos meios digitais passem a ser acompanhadas por experiências olfativas e do paladar, basta identificarmos faixas inexploradas do espectro de possibilidades humanas. De modo semelhante, podemos imaginar um futuro – que hoje ainda parece distante como uma proposição da ficção científica – em que utilizaremos linguagens não lineares e dinâmicas, em que os textos verbais serão efetivamente conectivos e multidimensionais, em que inventaremos alfabetos moleculares ou em rede. Pouco podemos prever acerca dos momentos e das soluções específicas que serão encontradas para viabilizar essas tecnologias, de modo que ainda é necessário encontrar o caminho certo para chegar até elas – em continuidade ao pensamento de Bacon –, no entanto temos a possibilidade de mirar, no horizonte, esses e outros objetivos. Essa atividade de construção de imaginários e de possibilidades está particularmente relacionada às atividades de tipo artístico, ainda que não sintetizem uma ontologia da arte – ou seja, não descrevem as características exclusivas do que é ser arte ou objeto de arte –, mas somente apontem para questões concernentes a uma epistemologia da arte, assunto de nosso interesse que desenvolveremos oportunamente.

Por ora, voltemos ao esboço das relações do exposto com o momento da arte no contexto

17 SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2020. p. 86 – 87.

de surgimento do Dadaísmo, ou melhor, com a arte entendida especificamente como campo, distinção sobre a qual nos deteremos alhures. De modo similar à simultaneidade observada na ciência e nos campos teóricos, a arte também compreende ocorrências e emergências simultâneas derivadas ou relacionadas a um contexto mais abrangente que inclui o avanço e as mudanças na sociedade, na cultura, nas tecnologias, nos meios, entre outras variáveis: as vanguardas modernistas emergiram em um contexto em que a arte passou a questionar a si mesma, a pensar sobre si e a explorar outros modos de ser e acontecer. Todavia, reduzi-las a isso consiste em limitar a abrangência de análise, atividade inegavelmente potente para fomentar a inteligibilidade mas que, ao mesmo tempo, restringe nossa habilidade de entender um panorama macro – ou o rizoma, de modo mais amplo – e as conexões e circunstâncias que podem, à primeira vista, parecer incidentais ou irrelevantes. Pensar é o mesmo que, a todo momento, negociar entre a redução, a expansão, o congelamento, o estático e o corrente, o determinado, o indeterminado, o inteligível e o ininteligível. Pensar rizomaticamente é deixar-se levar por fluxos dinâmicos e por sistemas que podem se comportar, eventualmente, de modos muito instáveis, apesar de encontrarem eventuais zonas ou períodos de estabilidade, algo similar ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari nomearam de platôs¹⁸, Edgar Morin chamou de estados estacionários ou homeostases¹⁹, e ao qual diferentes pensadores deram nomes e definições distintas. Essa instabilidade intrínseca aos rizomas ajuda, em certa medida, a explicar as oscilações, idas e vindas, retornos, derivas e parênteses já muito frequentes deste texto entre assuntos, abordagens, formas e estilos, de modo que cabe um aviso aos navegantes de que podemos – e provavelmente iremos, reiteradamente –, ainda, enfrentar tempestades e maresias e que a própria estrutura do texto, apesar de amarrada a uma aparente linearidade, tende a escapar por múltiplas dimensões: ora como rizoma, ora como fractal, ora como uma simples nau à deriva em direção ao breu do desconhecido.

18 Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2009.

19 Cf. MORIN, Edgar. **O método**: a natureza da natureza v. 1. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 231.

Com essa ressalva, retomamos – mais uma vez – a nossa breve imersão em um platô que compreende um retrato estático de um momento, de um lugar – desterritorializado – e de um conjunto limitado de variáveis, mas não permaneceremos aqui por muito tempo: trata-se de um ponto de partida, um ponto arbitrário de entrada em um rizoma, a partir do qual pensaremos no Dadaísmo e em suas relações com as vanguardas modernistas e o tipo de desvio ontológico e epistemológico operado no início do século XX. Essa abordagem não difere substancialmente das teorias e histórias correntes da arte, mas nos oferece a estabilidade necessária para os desvios e linhas de fuga futuros inevitáveis a uma exploração de tipo rizomático.

Como nas descobertas e invenções científicas simultâneas, a situação não foi diferente com as vanguardas modernistas; ainda que cada movimento tivesse propostas particulares, um conjunto de artistas e demais representantes do sistema institucional da arte (como curadores, galeristas, colecionadores e o público) voltaram seus interesses, em um intervalo de tempo muito próximo, para formas de arte que entravam em conflito frontal com o passado e os paradigmas correntes à época, como a primazia da estética como critério de julgamento e avaliação das obras de arte, a distinção entre a alta e a baixa cultura, a relação de autoria, para mencionar somente alguns aspectos de destaque para o pensamento da época. Como no Cubismo, materiais cotidianos – como papéis de parede, recortes de jornal e outros materiais impressos pré-existentes –, da dita baixa cultura, assuntos e abordagens estranhas invadiram o mundo da arte também nos artefatos e, principalmente, nas ideias Dadaístas. O processo dos poemas simultâneos dadaístas serviu, juntamente com o automatismo psíquico freudiano, como base para o desenvolvimento da escrita automática surrealista. O discurso político que serviu de substrato ao Construtivismo Russo foi também incorporado às fotomontagens dadaístas. Cada movimento explorava tons particulares de uma problemática moderna e das mudanças mais profundas pelas quais passava a sociedade. Além de responder à guerra, o

Dada também respondia, de modo mais abrangente, ao contexto particular da modernidade e começava a traçar um esboço do que viria a se tornar a arte nas décadas que se seguiram.

No Manifesto do Senhor Antipirina, um dos sete manifestos dadaístas, Tzara escreveu que "Dada é a vida sem pantufas nem paralelas, é contra e pró a unidade e decididamente contra o futuro; somos sábios o suficiente para sabermos que nossos cérebros irão se tornar almofadas flácidas", ao que acrescenta, apropriadamente, que "a arte não é séria, isso eu lhe garanto"²⁰. Rimos já que, como bem sabiam os dadaístas, a seriedade é superestimada. Todavia essa asserção é mais solene do que pode parecer à primeira vista: o Dada, como pudemos perceber décadas mais tarde, seria o prenúncio de um futuro da arte, um dos embriões, em uma fecundação cruzada, de uma arte conceitual que se afastou cada vez mais dos paradigmas da estética e se aproximou do mundo, um movimento crucial para entendermos a extensão do complexo de problemas, soluções e indefinições da arte nos dias de hoje. Parece contraditório dizer que Dada renunciou o futuro da arte logo depois de Tzara afirmar tão categoricamente que os dadaístas eram "decididamente contra o futuro". De um certo modo, Dada era contra um futuro que se esboçava à época, o futuro das guerras que se deflagraram naquele período, da burguesia, da arte tradicional e das convenções, contudo foi precisamente a pedra angular na construção de um outro futuro, uma revolução no mundo da arte que reverbera até os dias de hoje, nas primeiras décadas do século XXI. Não se trata, nesse sentido, de uma dialética compreendida pela oposição entre passado e futuro e por uma tentativa de síntese, mas pela proposta de uma alternativa de futuro – o *continuum* é inescapável, nesse sentido –, uma linha narrativa paralela na história da arte que fugiu de sua continuidade histórica.

20 TZARA, Tristan. **Monsieur Antipyrine's manifesto**. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/tzara_antipyrine.html. Acesso em: 8 abr. 2021. "Dada is life with neither bedroom slippers nor parallels; it is against and for unity and definitely against the future; we are wise enough to know that our brains are going to become flabby cushions. (...) Art isn't serious, I assure you." Tradução minha.

Esse manifesto traz mais indicações importantes de como o mundo da arte passava por uma reviravolta e como esse turbilhão não era exclusivo das atividades artísticas. Em continuidade à aproximação entre arte, ciência e filosofia que esboçamos, as palavras de Tzara apontam para questões específicas do mundo da arte, mas também para outras sobre as quais a ciência e a filosofia passavam a se debruçar, campos que foram profundamente abalados pelas mudanças epistemológicas observadas no início do século passado. O Dada é simultaneamente pró e contra; o Dada rejeita a unidade, ao mesmo tempo que a reconhece como manifestação possível em um sistema. Em suma, o Dada introduz, em seu espectro filosófico, a contradição como elemento fundador de um tipo de lógica que se esforça para diferir da lógica clássica. Mas não é necessário muito esforço, só um pouco de observação, só um jeito diferente de pensar. Uma pequena revolução epistemológica que, como um terremoto, ainda hoje ecoa pela topologia do pensamento humano, criando fendas e elevações nesse processo de reverberação.²¹ A ciência começava a compreender que não descreve ou representa o mundo, mas que as teorias representam o conhecimento antrópico – com as limitações intrínsecas a determinado momento histórico, às técnicas e tecnologias disponíveis e à própria fisiologia do corpo humano – acerca dos comportamentos da natureza. Sobre esse entendimento, Pascal Nouvel destaca a impressão de Heisenberg de que a "(...) matemática (...) não representa o comportamento da partícula, mas sim o nosso conhecimento do dito comportamento"²². Ele acrescenta que

(...) (t)anto as intuições espontâneas são acessíveis a todos, por menor que seja o esforço de reflexão sobre o seu conteúdo, quanto o formalismo

21 Este texto é permeado e atravessado por metáforas e analogias, um vício das nossas linguagens em que os neologismos demoram a se incorporarem à língua. Convém destacar que empreendemos uma discussão sobre isso ao longo da tese, de modo disperso, e em uma seção específica do capítulo “Conhecimento”, em que expandiremos o problema das metáforas geográficas para representar ou aludir a elementos do pensamento humano. Por um lado, é preciso abstrair, desenvolver um léxico específico para os espaços-tempos virtuais, como o da cognição. Por outro, é prudente que se tracem as analogias entre o mundo virtual e o mundo concreto, onde as mesmas forem pertinentes.

22 NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 163.

matemático é compreensível apenas àqueles que adquiriram pacientemente seu manejo rigoroso. E, sendo preciso acrescentar que a natureza descrita por esse formalismo não é, propriamente falando, a natureza “objetiva”, mas “a natureza entregue à interrogação humana”.²³

Na filosofia, a discussão entre o materialismo e a fenomenologia se aquecia, enquanto havia um crescente movimento no sentido de atribuir relevância ao indeterminismo como uma resistência contra o reducionismo, o determinismo e o desejo de unidade e unificação que dominaram a ciência nos séculos precedentes. Havia instabilidade no conhecimento – da arte, à filosofia, à ciência –, pois diversos axiomas e entendimentos seculares passaram a ser questionados com frequência e de modo gradualmente mais incisivo. Essa autoconsciência das disciplinas do conhecimento se complementam com a visão de Ilya Prigogine, que sugere que

(a) ciência clássica privilegiava a ordem, a estabilidade, ao passo que em todos os níveis de observação reconhecemos agora o papel primordial das flutuações e da instabilidade. Associadas a essas noções, aparecem também as escolhas múltiplas e os horizontes de previsibilidade limitada. Noções como a de caos tornaram-se populares e invadem todos os campos da ciência, da cosmologia à economia. (...) A física tradicional unia conhecimento completo e certeza: desde que fossem dadas condições iniciais apropriadas, elas garantiam a previsibilidade do futuro e a possibilidade de retrodizer o passado. Desde que a instabilidade é incorporada, a significação das leis da natureza ganha um novo sentido. Doravante, elas exprimem possibilidades.²⁴

Com isso, Prigogine conclui que "(a)s leis da física, em sua formulação tradicional, descrevem um mundo idealizado, um mundo estável e não o mundo instável, evolutivo, em que vivemos."²⁵

Tratava-se de um abalo tectônico nos campos do conhecimento que reconhecia a

23 NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papirus Editora, 2013. p. 165.

24 PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 12.

25 Ibid., p. 29.

insuficiências das teorias e do conhecimento humano até aquele momento e abandonava uma perspectiva revisionista para propor novos entendimentos; abalo suficientemente intenso para desestabilizar o conhecimento e provocar rupturas sentidas, em particular, no início do século XX. Assuntos históricos continuavam em pauta – o monismo e o dualismo, por exemplo, são objeto milenar de discussão filosófica, ainda que esse conflito tenha se atualizado de diferentes maneiras ao longo da história –, mas novos entendimentos reivindicavam lugar de destaque na discussão corrente à época, ancorados em avanços concretos que corroboravam visões de mundo distintas das convenções do conhecimento. Além disso, a especialização que havia crescido em séculos recentes – em especial desde a revolução científica – dava lugar a um pensamento de integração entre disciplinas, de comunicação entre especialidades distintas, fruto de uma compreensão proto-sistêmica de um mundo em que seus elementos encontram-se interrelacionados. A arte passou por um processo semelhante, questionando a pureza dos meios – ao misturar mídias e linguagens – e o isolamento do campo – na indistinção entre arte e vida, para certos movimentos das vanguardas. Em certa medida, podemos pensar que a arte começava a se entender como sistema, mais que como campo: como complexo dinâmico de relações e como tipo de atividade humana em conexão com as demais disciplinas e com o mundo, de modo mais amplo. As histórias do mundo e da arte estão imbricadas, de modo semelhante à forma como, na física, um objeto não se move no vácuo, desconsiderando-se o atrito.

Imerso nesse contexto – e presumivelmente influenciado por ele –, Dada introduziu desordem em um sistema que caminhava para a redundância e uma relativa estabilidade, mas que já dava sinais de cansaço pelo menos desde o Impressionismo e mostrava que estava em vias de explodir na virada do século XIX para o século XX com o surgimento do Cubismo, do Futurismo, do Surrealismo e uma variedade de outros movimentos congêneres. Manifestos sugeriam que os movimentos emergentes preocupavam-se em delimitar o escopo conceitual e muitas vezes político de suas atuações, além de refletirem

sobre o próprio fazer artístico. Eles queriam diferir da história da arte, e não se adequarem a ela. É certo que falar em estabilidade em relação a qualquer sistema permanentemente sujeito a mudanças pode parecer um contrassenso e deve ser encarado metaforicamente: uma estabilidade aparente, não *ipso facto*. Pequenas perturbações abalam a ordem momentânea de um sistema, mas não sua estabilidade; talvez sejam insuficientes para causar uma mudança significativa de estado, a depender da escala de análise. Esse é um bom ponto de referência para mirarmos de soslaio, por enquanto ainda muito superficialmente, as esferas de análise de um sistema: escalas, dimensões e níveis, cada qual se comporta de modo diferente em relação aos aspectos de um sistema, ou melhor, de um rizoma em nossa teoria. Dada foi um dos parâmetros que motivou a emergência de novos sistemas, novos modos de se pensar e fazer arte a partir daquele momento. Nesse caso a perturbação foi bastante significativa e teve como consequência a geração de grande instabilidade no mundo da arte ao longo de muitas décadas, pelo menos até que as teorias da arte dos anos 1960 começassem a ser formuladas para localizar as rupturas ocorridas no início do século no panorama mais amplo da arte.

Dada foi a pitada de *nonsense* que o sistema da arte precisava para abalar certas convicções do *status quo* e das arcaicas instituições da época. A aleatoriedade incorporada aos processos dadaístas teve implicações profundas que apontavam não somente para o passado ou o presente da arte, mas para seu futuro: os processos dadaístas questionavam a noção de autoria, imbuíam a arte de incerteza e indeterminação, aproximavam o mundo da arte da vida cotidiana, gozavam das instituições enquanto criavam suas próprias convicções (ou, talvez, a falta delas) e, além de tudo isso, ignoravam solenemente qualquer definição apriorística para o objeto artístico, ou mesmo a definição da obra como objeto. Dada foi uma mutação no código genético da arte que trouxe mudança em um sistema relativamente inerte, que introduziu dinamismo em um panorama estático. Mudanças que decorreram de ruídos, instabilidades e de uma contestação efusiva e tumultuosa. Considera-se, frequentemente,

o Dadaísmo como precursor da arte conceitual que se estabeleceu nos anos de 1960, no entanto penso que são diretamente conectados, em continuidade e mesmo coexistência, apesar da distância temporal entre eles. Certamente uma linha do tempo seria argumento suficiente para questionar, nesse caso, qualquer suposição de simultaneidade temporal. No entanto, a coexistência a que me refiro se processa na heterotopia do conhecimento, onde o tempo não se manifesta estritamente de modo cronológico. Marcel Duchamp foi um artista conceitual antes que fosse concebida a arte conceitual, do mesmo modo como a ópera foi intermediária antes que pudéssemos cunhar o termo *intermedialidade*. Além disso, separados por um período entreguerras e pela Segunda Guerra Mundial, a conexão entre as vanguardas e as neovanguardas e, em especial, entre o Dadaísmo e a arte conceitual, é um reflexo do hiato na inovação artística durante esse período conturbado da história da humanidade – um sonoro eufemismo. Apesar dos saltos temporais, os movimentos artísticos e acontecimentos transcorridos na arte do século XX estão intimamente interligados.

Do mesmo modo como o Dadaísmo não esteve isolado dos demais acontecimentos no mundo da arte, Dada foi precedido, acompanhado e sucedido por avanços técnicos e tecnológicos (como a expansão da imprensa, a industrialização e a fotografia), por teorias científicas (como a dualidade onda-partícula, o princípio da incerteza, a teoria da probabilidade e a relatividade), por mudanças sociais (como as guerras, as crises e as mudanças nos sistemas políticos) e por novas ideias. A arte nunca esteve dissociada do mundo e da sociedade, apesar dos esforços seculares – até o início do século XX e novamente em alguns espasmos nas décadas seguintes – em prol dessa distinção fictícia, ou melhor, fabricada.

Munido de uma tesoura, de um jornal e do acaso Tristan Tzara, para fazer um poema dadaísta, sugere que o leitor escolha um artigo impresso do tamanho de seu devir-poema, recorte as palavras individuais que compõem esse artigo e as embaralhe em um saco. Daí, um por um, os recortes devem ser retirados do saco e copiados na ordem da retirada para formar um poema²⁶. Note-se que as instruções originais contidas na receita de Tzara não foram copiadas e coladas, *ipsis litteris*, neste texto, mas somente parafraseadas. Talvez se tenham perdido certos sentidos, talvez outros tenham sido anexados à obra, talvez a obra – ela própria – tenha se desvirtuado ou se tornado ainda outra obra (muito parecida, mas não idêntica à original, como o Quixote de Pierre Menard²⁷), mas o impacto disso não abala todo o seu rizoma de modo similar à forma como uma tradução ou uma adaptação ao mesmo tempo se assemelham e diferem substancialmente dos textos originais. Se aplicarmos a esse pensamento uma lógica de rede, há graus de distanciamento e instâncias de confluência na análise de uma obra de arte, de seu significado, de seus objetivos. Obras como essa são de um tipo que funciona tanto como ação vista ou lida quanto como ação descrita, ainda que de modos muito diferentes. Há diferenças ontológicas entre as instruções impressas e um texto manuscrito na caligrafia de Tzara, há diferenças entre a receita original e sua versão traduzida, há diferenças entre ler e fazer, no entanto as implicações de uma obra como essa não se ocupam estritamente daquilo que reside nessas diferenças, pois a obra opera como proposição, como ideia e não simplesmente como forma.

"(...) (E)ssa receita para a composição de um poema formulada pelo romeno Tristan Tzara (o mais niilista dos poetas dadaístas) tinha o objetivo de ser um ataque a muito mais do que simplesmente a sintaxe e

26 TZARA, Tristan apud MORLEY, Simon. **Writing on the wall**: word and image in modern art. Berkeley: University of California Press, 2005. p. 60.

27 Cf. BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Editora Globo, 1999.

a semântica da linguagem verbal. Tzara anunciou que a cultura era uma fraude rasa e seus processos consistiam em uma antiestética absurdista fundada em princípios nietzschianos de destruição criativa. Como ele declarou no seu *Manifesto Dada* de 1918: 'DADA NÃO SIGNIFICA NADA'."²⁸

A obra guarda pouca relação com o objeto produzido ou mesmo com a performance realizada para a produção do poema. Tampouco reside nas letras e palavras que compõem a receita de Tzara, apesar de todos esses elementos participarem do sistema amplo da obra. Ao invés disso, no entanto, o maior potencial da obra é imaterial, quando ela opera como uma ofensiva aos paradigmas da arte; é a partir dessa constatação que o sistema da obra cria relações e agenciamentos; passa a fazer rizoma sem cessar: consigo, com o mundo da arte e mesmo com o mundo além da arte. Essa seria uma essência da obra, caso a obra tivesse uma essência; podemos dizer, ao invés disso, que esse procedimento se trata de um ponto de inflexão que abala o sistema circundante à obra. Desse modo, mais que uma forma, a obra torna-se um modo de pensar, um modo de fazer filosofia, um meio de conexão do pensamento. Nesse sentido, a utilização do acaso como processo tem particular relevância. No Dada o acaso era mote para a produção de obras de arte. Ao mesmo tempo que figurava como processo e metodologia de produção, era tema das obras e forma de questionar a própria noção de autoria, difusa nesse caso entre o artista, o agente da ação e o próprio mundo – isto é, o mundo como origem do cálculo do acaso. Até então, a atividade artística havia sido substantivamente regulada: por estilos, pela mão do artista, pelas técnicas, pela história, pela estética e havia poucos interstícios por onde ela podia escapar de seu autor e das regulações do campo da arte. A obra de arte era *sobredeterminada*, doravante a particular relevância do acaso como estratégia de contestação, dada sua ligação profunda com a indeterminação e a complexidade, assuntos centrais de investigação desta tese. O acaso como processo

28 MORLEY, Simon. **Writing on the wall:** word and image in modern art. Berkeley: University of California Press, 2005. p. 60. "(...) (T)his recipe for the composition of a poem by the Romanian Tristan Tzara (the most nihilistic of the Dada poets) was intended to be an attack on far more than simply the syntax and semantics of verbal language. Tzara announced that culture was a shallow fraud, and his procedures amounted to an absurdist anti-aesthetic founded on Nietzschean principles of creative destruction. As he declared in his 1918 *Dada Manifesto*: 'DADA MEANS NOTHING'." Tradução minha.

artístico é também um modo de investigarmos como podemos entender a participação da complexidade na criação das obras de arte. O tema serve como um subterfúgio para iniciarmos a exploração dos níveis, escalas e dimensões em que a complexidade se manifesta na arte, seja no sistema da arte, nas obras de arte ou nos processos de significação; seja em relação aos autores, leitores ou ao mundo. Philip Galanter sugere que a aleatoriedade na arte e os sistemas altamente desorganizados são formas de uma baixa complexidade, um tipo primordial de arte gerativa em que a obra se auto-organiza a partir do procedimento randômico utilizado para a sua geração²⁹. Essa abordagem se liga ao entendimento da complexidade como situação em que organizações – ainda que transitórias – emergem do tênue equilíbrio e das alternâncias entre estados de ordem e desordem. Como componente de uma baixa complexidade, o acaso se relaciona tanto à desordem quanto à impossibilidade de cálculo – ou de previsibilidade da obra, no caso dadaísta – de todos os estados presentes e futuros de um sistema complexo. Segundo esse raciocínio, a própria obra de Tzara pode, nesse caso, ser entendida como fruto de um processo emergente e como provocadora de emergência. Ainda que a aleatoriedade seja diferente da complexidade, ela e a indeterminação são partes cruciais de um sistema desse tipo, um argumento que compartilho com Edgar Morin. Para o autor francês, a complexidade é, à primeira vista,

um fenômeno quantitativo, a extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades. De fato, todo sistema auto-organizador (vivo), mesmo o mais simples, combina um número muito grande de unidades da ordem de bilhões, seja de moléculas numa célula, seja de células no organismo (mais de 10 bilhões de células para o cérebro humano, mais de 30 bilhões para o organismo). (...) Mas a complexidade não compreende apenas quantidades de unidades e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo: ela compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios. A complexidade num certo sentido sempre tem relação com o acaso.³⁰

29 Cf. GALANTER, Philip. Complexism and the role of evolutionary art. In ROMERO, Juan, MACHADO, Penousal (eds.). **The art of artificial evolution: a handbook on evolutionary art and music**. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 2008. p. 311 - 332.

30 MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 34 – 35.

Morin identifica que o acaso participa da complexidade, ainda que a complexidade não possa se resumir ao acaso. Essa relação se dá, pois a complexidade compreende – ou melhor, pressupõe – a indeterminação e a incerteza, características compartilhadas com o acaso. A ciência da complexidade buscará separar o acaso da complexidade, o caos da complexidade, no entanto penso que tudo isso se relaciona. O que se pode discutir são graus de complexidade ou tipos de complexidade, mas a complexidade se manifesta onde existe incerteza, pressuposto para os sistemas adaptativos, emergentes e não-reduzíveis. O assunto é demasiado polêmico e não tenho a intenção de reformar a ciência da complexidade ou mesmo de restringir o escopo desta investigação a essa teoria, por isso prefiro embrenhar por uma teoria própria, o rizoma filosófico, onde podemos fazer se encontrarem teorias aparentemente díspares de modo a identificarmos as conexões que tendem a desaparecer à medida que um campo se fecha ou um sistema se estabiliza. Se a ciência da complexidade descreve comportamentos que se apresentam de modo relativamente uniforme – ou seja, que exibem determinado conjunto de características comuns que correspondem a alguma descrição relativamente precisa da complexidade –, proponho o rizoma como artifício semelhante àquele proposto por Morin em seu método: o rizoma como sistema amplo que descreve sistemas de relações, de indeterminações, de dúvidas e de contradições. Ainda há algo além da complexidade e o rizoma nos servirá como um conceito-guarda-chuva para abarcar a multiplicidade do desconhecido e das nossas investigações. Além de Galanter e Morin, podemos encontrar outros cujo entendimento a respeito do acaso o reconcilia com a complexidade. Ainda que não fosse essa sua intenção deliberada, a posição de Laplace, relatada por Poincaré, revela uma hipótese em que o acaso se manifesta em relação ao humano, nos intervalos que, a partir de uma ótica humana, desconhecemos:

Para [Laplace], na verdade, a palavra acaso não faria sentido, ou, antes, simplesmente não existiria. É por causa de nossa fraqueza e de nossa ignorância que ela existe para nós. E, mesmo sem sair de nossa fraca humanidade, o que é acaso para o ignorante não o é para o sábio. O acaso

é unicamente a medida de nossa ignorância. Os fenômenos fortuitos são, por definição, aqueles cujas leis ignoramos.³¹

O relato de Poincaré sobre Laplace serve de continuidade à sugestão de Galanter, ao propor que o acaso simplesmente descreve os fenômenos que percebemos mas cujas leis desconhecemos. Em consonância com Morin, poderíamos pensar em um esboço da complexidade – enquanto conceito – de modo semelhante, como respondendo por aquilo que desconhecemos mas onde identificamos adaptabilidade, emergência, retroatividade, relações e interações entre componentes de um sistema. O Método moriniano se ocupa, entre outros assuntos, de identificar alguns desses desconhecidos e oferecer uma moldura teórica sob a qual eles pudessem ser investigados a partir de uma noção inovadora à época: a complexidade dos fenômenos. Com o avanço do estudo da complexidade, teorias plurais – muitas vezes conflitantes em alguns aspectos – emergiram, de modo que ainda hoje não a unificação dessa teoria. Ao contrário, diferentes autores³² a definem de modos distintos e os termos que descrevem as características da complexidade são fugidios, instáveis e polissêmicos. Fruto de um empreendimento interdisciplinar, a complexidade foi influenciada pela matemática, pela computação, pelas ciências sociais, pela economia, pela física, pela biologia e por inúmeras outras áreas do conhecimento. Disso decorre o fato de coexistirem noções e definições da complexidade, além de teorias relacionadas a ela, como o rizoma deleuzeguattariano, a cibernética, a teoria das redes, a teoria dos sistemas, de modo que o assunto é amplo o suficiente para que dediquemos a ele uma seção específica ao longo desta tese.

Atualmente, a complexidade científica caminha fugazmente para se tornar uma teoria do que é conhecido, mas se pensarmos em sua gênese, tratava-se de um termo que buscava descrever fenômenos cujas leis e funcionamentos não eram, ainda, conhecidos. Nas

31 POINCARÉ, Henri apud NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papirus Editora, 2013. p. 122.

32 Keith Sawyer faz um resumo e apresenta uma miríade de abordagens acerca do estudo da complexidade. Cf. SAWYER, R. Keith. **Social emergence: societies as complex systems**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2005.

últimas décadas, no entanto, a complexidade avançou o suficiente para de fato descrever um tipo de comportamento dos sistemas – ou um conjunto de comportamentos – que possui particularidades em relação aos comportamentos aleatórios ou caóticos, por exemplo³³. A definição matemática da complexidade se distingue nesses casos, de modo que a teoria não mais descreve um desejo por investigar o desconhecido, mas sim oferece uma interpretação de um tipo de fenômeno específico a partir de uma abordagem particular. Para investigar os desconhecidos restantes, desviaremos pela linha de fuga dos rizomas. Em todo caso, ainda falamos sobre sistemas, ainda identificamos comportamentos emergentes, ainda utilizamos uma abordagem não-reduzitiva, ainda nos ocupamos da análise de sistemas e ocorrências adaptativas e dinâmicas – e, ocasionalmente, estáticas –, ainda estamos imersos em situações de equilíbrio e desequilíbrio entre a ordem e a desordem, mas novamente passamos a nos ocupar da incerteza e da indeterminação, voltamos a olhar para as contradições e a intangibilidade de certos conceitos. A fuga pelo rizoma é uma identificação de que nem todo comportamento que exhibe esse conjunto de características é necessariamente complexo, ainda que a complexidade se manifeste nos sistemas rizomáticos e, em muitos casos, seja indistinguível dele. Ademais, o rizoma não pode ser descrito como sendo de um tipo ou de outro, por se tratar de um ecossistema que reúne não somente elementos e relações de tipos muito diversos, mas também comportamentos e dimensões variados.

Acerca do acaso, penso que, em Tzara, a obra em si é resultado de um processo emergente. No caso da receita para fazer um poema dadaísta, pode-se identificar de modo relativamente claro a emergência no momento em que um texto se monta a partir de procedimentos randômicos. Essa abordagem, no entanto, sugere que a obra surge quando surge o texto, o que me parece uma simplificação desmedida, já que a obra-sistema depende de um conjunto demasiado amplo de outras variáveis, entre as quais o próprio

33 Cf. SAWYER, R. Keith. **Social emergence**: societies as complex systems. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2005.

Tzara enquanto propositor – um tipo diferente de autor que podemos identificar desde os *readymades* das vanguardas modernistas, aos *flux-events* dos anos de 1960, à atual discussão acerca da arte criada por inteligência artificial. Aí reside uma segunda vertente da abordagem complexa das obras de arte: se a complexidade se refere aos sistemas vivos, a obra é fruto da ação de um autor, de um público, de uma interação com diversas instâncias e manifestações da realidade, com espaços e tempos. A obra emerge – mesmo quando inerte, ainda que seja simplesmente composta por matéria inorgânica – da confluência entre a vida e os sistemas negociados pelos seres humanos. Criar uma obra ocorre em uma situação de interseção entre a vida e a matéria, sendo que a criação de toda obra – um processo gerativo, ainda que o gênero da obra não seja necessariamente a arte gerativa – é, portanto, um processo emergente fruto do encontro entre sistemas. Até o momento, levantamos duas abordagens da complexidade em relação às obras de arte: como procedimento (o acaso como método) e na inelutável relação da obra com a vida, com os processos humanos, com a inteligência. O primeiro depende de relações internas da obra, não diz respeito ao mundo ou às pessoas, enquanto o segundo sublinha justamente o fato de a obra não ser um objeto gerado espontaneamente de modo isolado em relação às pessoas e ao mundo.

A primeira abordagem reitera a força propositiva do Dada, enquanto sublinha que a forma de produção das obras de arte pode ser dar de modo complexo muito antes do advento da computação eletrônica e digital, das técnicas gerativas e da inteligência artificial. A obra em si é fruto da emergência, ainda que nesse caso a complexidade envolvida seja primária, relacionada à baixa complexidade dos procedimentos aleatórios. Podemos identificar um primeiro tipo de emergência na arte fruto do emprego de técnicas de produção a partir da aleatoriedade, traçando uma primeira relação da arte com a ciência da complexidade. Em relação à segunda abordagem, a complexidade da prática artística, a introdução do acaso entre os procedimentos da arte promoveu trepidações e fraturas no sistema da arte. A noção de autoria, uma invenção renascentista ancorada –

historicamente – nas escolhas individuais, foi distribuída entre propositor, público e o próprio mundo. Se o estilo teve papel fundamental na arte entre o Renascimento e o início do século XX, a arte passa a se ocupar de uma reflexão mais ampla. Os poemas dadaístas a partir da seleção de textos randômicos e a escolha a-estética de Duchamp em relação aos *readymades* evidenciam o artista como propositor, mas não necessariamente como autor ou criador, pelo menos não no sentido convencional à época. O foco passa dos sujeitos para os processos: não só os processos de criação, mas também os devires da obra (emergências). Não se perde a possibilidade de leitura a partir da ótica da autoria e da origem, caras à estética e às filosofias da arte até aquele momento, mas o sistema se expande para incluir outras nuances que confundem quais os elementos principais de uma obra de arte.

As iniciativas de antiarte do início do século XX marcam uma mudança de pensamento da ontologia da arte para sua epistemologia: da categoria estável da arte habitada por objetos para a arte que pensa a si mesma: enquanto categoria e enquanto sistema. Dada introduziu desordem no estagnado sistema da arte ao recusar procedimentos tradicionais – de modo semelhante a outras manifestações da arte da época, como o texto automático da literatura surrealista, os *cadavre exquis*, os *papier collés* cubistas e os *readymades*. Ao questionar convenções do campo da arte, a ampliação do que configura um objeto de arte e que tipo de relações ele provoca suscitou mudanças ontológicas e epistemológicas e foi fundamental para uma necessária mudança de paradigmas. Estava em jogo, a partir desse momento, não somente a obra como pertencente a um campo, mas principalmente o processo pelo qual ela era executada, sua localização em um sistema e, mais do que isso, a obra como sistema. A crítica duchampiana à arte retiniana prenunciava o avanço da arte em direção aos conceitos e à imaterialidade e destacava o distanciamento da obra em relação à sua forma, reposicionando a arte como domínio multissensorial, em oposição à arte meramente visual.

Há certas teorias de arte que podem se dedicar a descrever e observar os aspectos formais que definem a obra de Tzara, o produto da atividade artística – o artefato artístico, mesmo imaterial, que ocupa certos territórios –, no entanto essas teorias se focam no objeto e deixam de se aprofundar nos contextos e nos grandes impactos sistêmicos de um empreendimento desse tipo. Elas podem abordar as rupturas epistemológicas do pensamento dadaísta como intrínsecas à forma, mas serão insuficientes para percebermos as implicações conceituais abstratas que o pensamento dadaísta operou nos modos como vemos e entendemos o mundo. Com o desvio de uma abordagem do *campo* da arte para o *sistema* da arte – a passagem entre o território e a desterritorialização –, vemos que a obra não pressupõe um suporte concreto (pelo menos não para todas as suas formas de análise): ela pode existir enquanto ideia, como gatilho, como proposta, como acontecimento. As vanguardas modernistas se estabeleceram no momento em que ocorreu uma manifestação bastante vigorosa da passagem do campo ao sistema da arte, ainda que possamos identificar, anteriormente, movimentos, manifestações e processos precursores. Mais do que isso, podemos identificar, intrinsecamente às vanguardas, o ímpeto que motivou essa mudança. A arte, enquanto campo, tende a operar de modo autorreferente, ou seja, a obra manifesta e negocia aspectos imanentes ao campo da arte – entre os quais os parâmetros estéticos, as iconografias, as relações de autoria, as interpretações e a própria história da arte, por exemplo – e não funciona, aprioristicamente, em associação com outros campos ou outros sistemas. Em certa medida, pode-se pensar na abordagem do campo da arte como uma abordagem isolacionista ou redutivista, na medida que ela busca explicar e analisar a atividade artística por suas características próprias e, muitas vezes, exclusivas. Desse modo, a tentativa de explicar a arte a partir de suas diferenças em relação a outras atividades humanas sugere a abordagem da arte como um campo – doravante um território (ainda que metafórico) que, supostamente, possui fronteiras bem definidas e inteligíveis – e se relaciona com a crescente especialização do conhecimento, em contraposição ao conhecimento distribuído das iniciativas inter e transdisciplinares e polimáticas.

Mesmo uma análise que extrapola a forma em direção ao contexto pode, ainda, ser significativamente redutiva na medida que se ocupa de explorar um conjunto, ainda muito limitado, de variáveis selecionadas para um devido fim. Esse tipo de recorte que tende a isolar as áreas do conhecimento denotam o que, nesta tese, entendemos como *campos*. Não somente os campos geográficos do mundo concreto, mas também de uma hipotética geografia do conhecimento. Há diferenças, portanto, entre uma abordagem territorial da arte – como campo – e uma abordagem sistêmica, e é essa a mudança que as vanguardas modernistas imbuem na filosofia da arte. Diferentemente da arte como campo, a arte como sistema pressupõe uma rede de relações entre a arte e outras atividades humanas: a arte em relação à sociedade ou à filosofia, por exemplo. Trata-se, portanto, de uma abordagem associativa, em contraposição à ótica isolacionista dos campos. O sistema da arte – conjunto de elementos e de suas relações internas e externas – é dinâmico o suficiente para que se possam gerar platôs e linhas de fuga, para que ele possa se desestabilizar e motivar novos equilíbrios, sempre fugidios. Não se pode dizer que um sistema, como o da arte, tenha estrutura definida e inabalável, pois ele não cessa de se desestruturar e de se reorganizar, como foi o caso das propostas dadaístas e modernistas de antiarte. A arte, no entanto, faz mais do que isso: como as demais manifestações do conhecimento humano, ela se relaciona – ou pelo menos pode se relacionar – de modos plurais com o mundo, com a cultura, com a vida, com a sociedade e, de modo mais abrangente, com a realidade. A isso acrescentamos a abordagem da arte como ecossistema, sistema de sistemas: em outras palavras, como rizoma. Existem notórias diferenças entre uma abordagem que se ocupa dos sistemas e outra que reconhece e explora os ecossistemas, ainda que a segunda funcione como extensão da primeira. Se consideramos o sistema uma abordagem associativa, pensaremos no ecossistema como uma abordagem distributiva e relacional: o rizoma filosófico. Toda estrutura que emerge em um rizoma é temporária, visto que o rizoma é dinâmico, inseparável de um vetor temporal – ainda que um retrato momentâneo, um platô, uma zona de estabilidade

ocorram dentro de um rizoma. Cada análise ou investigação – cada navegação – opera um abalo no rizoma da arte, mas ele é resiliente o suficiente para não sublimar, para persistir como substrato para novas explorações.

São muitos os sistemas negociados em uma abordagem ecossistêmica da arte e, em relação a esses sistemas, são muitos os níveis, escalas e dimensões por meio dos quais se pode explorar esses sistemas: a arte como sistema individual – associada à cognição de uma pessoa –, social – em relação a um grupo –, relacionada a uma cultura, a uma tecnologia, a uma mídia, a arte de um tempo e um espaço, que relaciona diferentes tempos e espaços, entre outros. Cada uma das atualizações desse rizoma, cada uma das reorganizações a partir de certos filtros, pontos de entrada e percursos de navegação, produz novos rizomas, novas implicações, e possibilita diferentes derivas. O campo da arte busca oferecer uma definição da arte, enquanto o sistema da arte busca identificar o processo artístico inerente aos objetos do mundo, aos conceitos e a toda manifestação da realidade, especialmente da realidade diretamente influenciada pela experiência humana. É esse um dos sentidos em que penso a complexidade da arte, mas ao mesmo tempo a arte além da complexidade, como rizoma. Ainda que sejam teorias irmãs, a complexidade descreve um certo tipo de relação dinâmica, auto-organizada, não redutiva e mobilizadora de emergência, mas não todas as relações desse tipo. Os sistemas de sistemas – ou os ecossistemas – me parecem escapar mesmo da descrição complexa que pode, no entanto, ser utilizada como forma de reduzir o escopo do problema, como simplificação da análise de certas ocorrências em um rizoma. Por isso menciono a emergência e a complexidade de certos processos relacionados com a arte, mas não da arte como um todo. Ainda há desconhecidos além dos sistemas complexos; o rizoma responde por pelo menos uma parte desses desconhecidos.

Esses longos parênteses – que, veremos, são muito comuns nesta tese pelo imbricamento natural entre suas seções, sua forma de escrita e os conceitos negociados em seu bojo –

introduzem um problema central desta tese e serão retomados – consteladamente – ao longo do texto, de modo a construir, no processo da escrita, a teoria que propomos³⁴. No momento, no entanto, voltemos à obra de Tzara e a passagem do campo ao sistema da arte. Em relação a essa obra, como foi mencionado, faz pouca diferença para nossa análise qual foi o texto específico produzido a partir da receita ou quais textos foram utilizados e recortados, já que o ponto central não reside na obra concreta, mas em suas dimensões virtuais, em suas ações contestatórias, entre as quais: o apagamento da – ou a confusão em relação à – possibilidade de reconhecimento da autoria do texto (ainda que possamos argumentar que a obra propriamente dita, enquanto conjunto de instruções, ainda tenha tido um autor: Tzara); a inclusão do acaso no rol das ferramentas e processos possíveis dentro do sistema da arte, novamente abalando a relação de autoria e também os processos artísticos tradicionais; o desvio em direção à imaterialidade da obra de arte, uma vez que nesse caso podemos pensar na obra tanto pela forma atribuída a ela (um percurso formalista) quanto por sua dimensão conceitual e, doravante, imaterial; a difusão da arte enquanto campo isolado em direção à vida, como sistema integrado às demais atividades humanas. Não pretendemos esgotar todas as rupturas e abalos provocados pela obra de Tzara, nem tampouco oferecer uma tipologia das ações contestatórias dadaístas. Diferentemente, esta lista oferece uma mirada instrutiva na abrangência, difusão, ineditismo e relevância dos procedimentos dadaístas nas mudanças ocorridas na arte e no mundo no início do século XX, em especial na passagem da abordagem da arte enquanto campo para uma abordagem sistêmica e, como veremos adiante, ecossistêmica (mais precisamente rizomática, no sentido filosófico da nossa teoria do rizoma).

Em conjunto com outras experiências dadaístas (e, mais amplamente, modernistas), essa obra contribuiu para explodir as fundações do *establishment* artístico da época, uma

34 A seção intitulada “Sistemas” oferece um aprofundamento na questão do campo, do sistema e do rizoma, um tema profundo e repleto de ramificações que ocupa lugar de interesse central nesta tese.

explosão que, como foi percebido mais tarde, gerou fragmentações e expansões nesse mesmo mundo da arte. Um pequeno nódulo, em uma rede de eventos, que até hoje repercute nos panoramas da cognição e da produção humanas. Essa abrangência do impacto do Dadaísmo reforça a necessidade de observarmos a arte não só como território ou como conjunto de elementos e relações autorreferentes, mas em relação a outros sistemas. Antes de construirmos um grande sistema que abarca a arte e qualquer outra manifestação da experiência humana ou mesmo da realidade, de modo mais amplo, parece prudente não buscarmos a homogeneização das diferenças – ontológicas ou epistemológicas – entre elementos muito díspares. Trata-se de uma estratégia cognitiva, pois a homogeneidade é somente aparente, emerge junto do pensamento e não se manifesta necessariamente no mundo. Por isso propomos a noção de ecossistema como um sistema abrangente de relações entre sistemas. Essa é uma ferramenta lógica tão arbitrária quanto dizer que toda experiência acontece em um mesmo sistema, o sistema da realidade. Todavia, essa ferramenta nos possibilita a inteligibilidade em um interstício onde há equilíbrio entre a aleatoriedade e a redundância: se ampliamos demais um sistema corremos o risco de apagar as diferenças entre seus elementos ou, ao contrário, essas diferenças aparecerão tão intensas que até mesmo a navegação se tornará difícil. Começamos a adentrar uma zona fronteira do conhecimento humano, um lugar explorado pela filosofia pós-estruturalista – em especial o rizoma deleuzeguattariano –, pela cibernética, pela ciência da complexidade, entre outras vertentes do conhecimento humano a partir de meados do século XX.

Em relação às teorias da arte, não diremos que a arte é um sistema complexo, pois ela tanto pode manifestar-se desse modo – em certas situações, sob certas circunstâncias – quanto pode, também, ocorrer como um rizoma, entre outros modos. Entre essas teorias há muitas interseções e também diferenças, de modo que nos parece mais coerente dizermos que podemos entender a arte – enquanto recorte ontológico – a partir de óticas plurais, a depender do que se analisa e dos objetivos da análise. Nosso principal interesse,

no entanto, consiste em caminhar no sentido de uma epistemologia da arte em associação com a ciência e a filosofia, abordagem que coexiste com as diversas noções e manifestações da arte na realidade e pode contribuir para abarcar essa pluralidade. A ontologia da arte opera, na verdade, como estratégia cognitiva, não como manifestação natural e observável da realidade concreta. A arte não é uma coisa tangível – encerrada em pessoas, objetos e manifestações concretas –, mas inteligível³⁵: corresponde à rede de relações entre objetos, mas também entre ideias e manifestações virtuais, abstratas ou potenciais. Essa abordagem nos oferece um ponto de entrada para uma análise das relações do dadaísmo e das práticas dadaístas a partir de noções típicas dos sistemas complexos, uma investigação que compreende o trânsito em muitas dimensões e níveis de análise. Daí podemos, também, identificar quando a arte opera como sistema ou quando ela funciona como ecossistema, quando ela exhibe comportamentos complexos, dinâmicos, estáticos, confluentes, divergentes, caóticos, entre outros. Para a ciência da complexidade a descrição de um sistema complexo é diferente da descrição de um sistema dinâmico. Apesar dos sistemas complexos serem, também, sistemas dinâmicos, nem todo sistema dinâmico exhibe as características de um sistema complexo. Para a nossa abordagem da arte e do conhecimento, interessa a noção de sistema em que complexo e dinâmico operam como adjetivos e não como teorias completas. Digo isso por que o sistema da arte não funciona, em todas as suas manifestações, como sistema complexo, mas exhibe complexidade em algumas de suas manifestações, sob certas circunstâncias, segundo os princípios gerais esboçados anteriormente.

Mais do que isso, veremos que a arte se relaciona com os sistemas complexos de modos muito diversos, mas, mais do que isso, opera como ecossistema, como rizoma, sistema de sistemas em relação ao conhecimento e às possibilidades humanas. Nesse caso, no entanto, partimos da abordagem da emergência especificamente na produção da arte, de

35 O objeto de arte, no entanto, pode ser um objeto tangível. Tratamos da arte, nesse caso, como sistema de relações, daí sua intangibilidade e sua inteligibilidade.

acordo com as formulações da complexidade. Desviaremos disso em direção a sistemas de sistemas mais incógnitos ao longo deste texto – em direção ao indeterminado e ao (pelo menos momentaneamente) indeterminável –, mas convém lembrar das possibilidades que a ancoragem e a síntese trazem para a inteligibilidade.

* * *

Picabia encontrou com outro homem francês em Nova Iorque, Marcel Duchamp. Apesar de muito relacionada ao espírito do Dada, a obra de Duchamp não era movida pelos mesmos ideias niilistas de Tzara e Picabia, mas pelo desejo de redirecionar as energias da arte em direção a fins mais filosóficos. Duchamp alegava que seu objetivo era colocar a arte novamente a serviço da mente – liberá-la de preocupações meramente perceptivas, retinianas.³⁶

A ramificação do Dadaísmo em Nova Iorque teve nuances diferentes de suas contrapartes europeias, em especial com relação à perspectiva niilista de Tzara e à abordagem destrutiva à qual o grupo se propôs em Zurique. Marcas do Dadaísmo, como a ironia e a desconstrução, também se manifestaram na obra de Duchamp, no entanto suas reflexões assumiram cunho filosófico, como se a arte e a interseção das atividades humanas com o mundo da arte se tornassem meios para a reflexão filosófica. Em diferentes contextos, Dada assumiu uma posição de negação da arte seja pela confrontação direta com o mundo e as instituições da arte ou pela rejeição de que eles sequer participavam desse

36 MORLEY, Simon. **Writing on the wall:** word and image in modern art. Berkeley: University of California Press, 2005. p. 62. Picabia was joined in New York by another frenchman, Marcel Duchamp. Though very much in the spirit of Dada, Duchamp's work was not driven by the same nihilistic motives as Tzara and Picabia but rather by the wish to redirect the energies of art towards more philosophical ends. Duchamp claimed that his goal was to put art back in the service of the mind – to free it from merely perceptual, retinal preoccupations. Tradução minha.

mundo. A "Fonte" duchampiana foi oferecida como um cavalo de Tróia e atacou as instituições da arte a partir de suas entranhas, participando do mundo da arte para atacá-lo, contestá-lo, negá-lo e contrariá-lo. Em Zurique, Jean Arp resumiu, entre as características do movimento, que "Dada denunciava os ardis infernais do vocabulário oficial da sabedoria. Dada é para os sem-sentido, o que não significa *nonsense*. Dada é sem sentido como a natureza. Dada é a favor da natureza e contra a arte"³⁷, situando o Dadaísmo como uma experiência fora do mundo da arte, ainda que em conflito permanente com esse mundo. "A apresentação de objetos transitórios, impermanentes e claramente sem sentido em uma exposição foi ainda mais provocativo". Possivelmente um dos eventos em que essa negação radical e violenta da arte se manifestou de modo mais evidente tenha sido uma exposição Dadaísta em Colônia, Alemanha, em que a polícia "tentou processar os dadaístas por fraude em razão de eles terem cobrado uma taxa de entrada para uma exposição de arte que, na verdade, não era nada disso". Ernst respondeu que "nós dissemos muito diretamente que esta é uma exposição Dada. Dada nunca afirmou ter nada a ver com a arte."³⁸

Entre a Europa e a América, no entanto, são muitos os pontos de encontro entre as diferentes manifestações dadaístas. Em continuidade ao pensamento de Arp, Francis Picabia, artista francês que esteve em Nova Iorque com Marcel Duchamp, avisou que "as obras de arte modernas reais não são feitas por artistas, mas simplesmente por homens", reiterando uma preocupação central do Dadaísmo com a "não-superioridade do artista como criador"³⁹, fato que sublinhamos ao tratarmos da diluição da figura do autor durante

37 STANGOS, Nikos (ed). **Concepts of modern art**. New York: Harper & Row Publishers, 1981. p. 114.

"Dada denounced the infernal ruses of the official vocabulary of wisdom. Dada is for the senseless, which does not mean nonsense. Dada is senseless like nature. Dada is for nature and against art."

Tradução minha.

38 Ibid., p. 118. "The presentation of transitory, impermanent or clearly meaningless objects in an exhibition was even more provocative", "(...) try to prosecute the Dadaists with fraud for charging an entrance fee for an art exhibition which was in fact nothing of the sort." "(...) We said quite plainly that this is a dada exhibition. Dada has never claimed to have anything to do with art." Tradução minha.

39 Ibid., p. 119. "The real modern works of art are not made by artists, but quite simply by men.", "The non-superiority of the artist as creator". Tradução minha.

o período e a partir dali. Essa é uma marca não somente do Dadaísmo, mas de diversos movimentos das vanguardas modernistas, com a diferença que Dada foi uma violenta ruptura-com ou negação-do mundo da arte, enquanto o Cubismo, por exemplo, operava de modo mais neutro: dentro-de e em relativo acordo-com as instituições. Duchamp transitou entre estilos e sua obra é bastante heterogênea, de modo que o artista não elegeu um meio, uma linguagem ou um estilo específicos, mas navegava na arte como se direcionasse suas pesquisas para o tipo de meio que cada pesquisa requisitava. Sua produção múltipla parece destacar que cada assunto, cada abordagem, cada texto semiológico requer um suporte diferente e que todos os suportes são igualmente próprios para as reflexões filosóficas. Nesse sentido, não são o meio e a técnica os definidores do conteúdo, mas o conteúdo que pede por uma determinada materialização, conformação ou organização. Antes de ser um artista, Duchamp era um especialista em provocação e contestação. Em 1912, ele abandonou um círculo cubista em Paris quando o seu "Nu descendo uma escada" foi recusado pela suposta incompatibilidade da obra com a doutrina cubista que o grupo começava a delinear na época⁴⁰. Duchamp relata a influência do cinema e do movimento no quadro e destaca ter visto as cronofotografias do inventor Étienne-Jules Marey que sobrepunham diversos momentos em uma mesma fotografia através da múltipla exposição. Apesar de reconhecer a relação do quadro com o Cubismo, em especial, segundo ele, "a harmonia das cores", a obra aponta para a mecanização do homem e a simultaneidade, temas relacionados aos experimentos futuristas e não tanto à fragmentação cubista⁴¹. A estratégia de Duchamp frequentemente envolveu a desvirtuação do sistema da arte de dentro do próprio sistema, semelhante à estratégia do dadaísmo europeu, no entanto empregando procedimentos e motivações distintas. Para Duchamp, antiarte "(f)oi, sobretudo, colocar em questão o comportamento do artista tal como as pessoas o viam. O absurdo da técnica, das coisas tradicionais..."⁴²

40 Cf. FOSTER, Hal et al. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2005. p. 127.

41 CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 56.

42 Ibid., p. 94.

Um incisivo golpe contra o estado da arte naquele momento veio dos – aparentemente inócuos – *readymades* duchampianos. Em 1913 o artista promoveu uma ofensiva contra a arte regulada pela estética através de sua "Bicycle wheel", um objeto industrial apropriado do mundo cotidiano e deslocado para um contexto artístico: um aro de bicicleta instalado de ponta cabeça em um banco. Ao mencionar os *readymades*, ao invés de se portar como autor, Duchamp considera que simplesmente selecionava um objeto a partir de um lugar de indiferença, uma forma de seleção estética que apontava para o seu ideal de uma arte não retiniana, ou seja, uma arte que não estivesse a serviço do gosto e da fruição, mas da mente. Essa abordagem questiona a estética como parâmetro essencial para a arte e, com isso, ataca convenções seculares: uma contestação efusiva da história e das teorias da arte até o início do século XX. Na Grécia clássica a arte era tida como imitação, como se não pudesse apresentar ou produzir mundos, mas somente repetir modelos pré-existentes. Em seguida, com a primazia do belo, a arte se viu associada ao prazer e à fruição. Com a estética, particularmente a partir do Renascimento, o paradigma do belo é expandido, mas não revirado, uma vez que a estética se ocupa dos julgamentos de valor, do gosto e das faculdades humanas sensíveis, não somente do belo. Foi nesse momento, onde a arte rompeu com as ideias medievais, que emergiu o entendimento do artista como autor.⁴³ Se durante o modernismo a posição amplamente difundida ainda era que essas eram características imanentes aos objetos de arte, Duchamp diria que não ao propor uma antiarte em que os critérios estéticos seriam relegados ao segundo plano ou inteiramente sublimados, segundo sua intenção; idealmente, para ele, a atividade de seleção dos *readymades* ocorreria independentemente de critérios estéticos, o que aponta para a sua visão sobre o tipo de escolha a respeito do objeto de arte.⁴⁴

43 Cf. COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 333.

44 Cf. FOSTER, Hal et al. **Art since 1900**: modernism, antimodernism, postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005. p. 127 - 129.

Para mim, a descoberta filosófica de Duchamp foi que a arte podia existir e que sua importância era que ela não possuía uma distinção estética (em relação aos objetos comuns), por assim dizer, em um momento em que se acreditava amplamente que o deleite estético era o elemento principal da arte. Este, para mim, era o mérito de seus *readymades*. Eles limpavam o ar filosófico para reconhecer que, uma vez que arte a-estética poderia existir, a arte é filosoficamente independente da estética.⁴⁵

Ao introduzir objetos do mundo, da indústria, no mundo da arte, Duchamp não só questionou a relação tradicional de autoria, mas promoveu uma ruptura da arte com suas regras e uma reaproximação da arte com o mundo: os objetos do mundo também poderiam ser objetos de arte. O que Duchamp sublinhava não eram as históricas questões do campo da arte – o gosto, a estética, o ímpeto criador, os meios e as técnicas –, mas aspectos de um sistema da arte que apontam para a sua ontologia – para a discussão a respeito da definição de arte –, sua epistemologia – como a arte se relaciona com o conhecimento, o que sabemos a respeito da arte – e o papel e influência das instituições de arte. Em consonância com seu objetivo de fazer filosofia através da arte, Duchamp e os dadaístas promoveram rupturas que disseminaram as fronteiras do campo e propiciaram o surgimento de diversas novas formas de organização ao longo das décadas seguintes. Ao se tornar autoconsciente, a arte pôde refletir sobre si mesma e reconhecer sua posição em um sistema de relações com as diversas manifestações da realidade e do conhecimento. Desse modo, mais que um movimento meramente artístico ou da arte falando sobre si mesma como um campo fechado, o Dadaísmo questionou os limites da arte e sua separação em relação ao mundo:

O ideal da autossuficiência de um meio foi substituído pelo desejo por

45 DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. 144. For me, Duchamp's philosophical discovery was that art could exist, and that its importance was that it had no aesthetic distinction to speak of, at a time when it was widely believed that aesthetic delectation was what art was all about. That, so far as I was concerned, was the merit of his *readymades*. It cleared the philosophical air to recognize that since anaesthetic art could exist, art is philosophically independent from aesthetics. Tradução minha.

uma fusão interativa da pintura, escultura, poesia, prosa, performance e música. O objetivo final, no entanto, não era simplesmente criar uma obra total de arte, no estilo wagneriano, mas ao invés disso apagar por completo a linha entre arte e não-arte, arte e vida, não somente desafiando a relação hierárquica entre as artes por meio do questionamento dos seus domínios tradicionais, mas também destacando o *status* e o valor da arte na sociedade.⁴⁶

Possivelmente uma das mais furiosas investidas contra o mundo da arte, consumadas por Duchamp, tenha ocorrido em 1917 nos bastidores de uma de suas instituições, em Nova Iorque. Na ocasião, o artista participava da comissão de uma exposição da Sociedade dos Independentes que se propunha a exibir todos os trabalhos inscritos, sem uma curadoria restritiva. Sob o pseudônimo R. Mutt, Duchamp submeteu ao evento – como obra de arte – um urinol rotacionado e assinado, provocando uma polêmica que poucos poderiam prever teria tamanha influência quanto percebemos nos dias de hoje.⁴⁷ Após questionamentos de membros da comissão que consideraram a obra vulgar e grosseira, a mesma foi posicionada atrás de uma divisória, conforme Duchamp relatou em entrevista a Pierre Cabanne⁴⁸. Longe dos olhos do público, formava-se ali o embrião de uma profunda mudança no panorama da arte. Esconder a obra não foi suficiente para apagar o incêndio iniciado com a sua submissão a uma exposição de arte. Discussões acaloradas tiveram lugar para avaliar o potencial artístico do trabalho e sua aceitação na exposição. Enquanto uns defendiam a sua recusa, outros buscavam reconciliar a obra com as noções da arte na época, apontando para a suposta contribuição estética e para aspectos relacionados à sua forma. Enquanto isso, Duchamp pensava que sua atitude era a-estética e que a sua contribuição dizia respeito à proposta embutida na obra, não à sua forma.

46 MORLEY, Simon. **Writing on the wall**: word and image in modern art. Berkeley: University of California Press, 2005. p. 61. “The ideal of a medium's self-sufficiency was replaced by the desire for an interactive fusion of painting, sculpture, poetry, prose, performance and music. The ultimate goal, however, was not simply to create a Wagnerian-style 'total work of art', but rather to erase altogether the line between art and non-art, art and life, not only challenging the hierarchical relationship between the arts by questioning their traditional domains, but also bringing into question the status and value of art within society.” Tradução minha.

47 Cf. FOSTER, Hal et al. **Art since 1900**: modernism, antimodernism, postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005. p. 127 - 129.

48 CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 92.

Que algo possa ser arte mas não belo foi uma das grandes contribuições filosóficas do século XX. Arensberg tentou defender Duchamp no encontro onde foi decidido não aceitar o urinol do "Sr. Mutt": "Uma forma encantadora foi revelada, livre de seu propósito funcional, portanto um homem claramente realizou uma contribuição estética". Na verdade, a contribuição de Duchamp foi ter feito uma obra de arte sem estética.⁴⁹

Mais tarde, Duchamp publicaria dois textos na revista "391", editada por Picabia, onde defendia a obra e a sua localização no mundo da arte. Nas décadas seguintes, teorias da arte seriam elaboradas – entre as quais a teoria da arte institucional de George Dickie e o mundo da arte de Arthur Danto –, buscando reconciliar a grande ruptura provocada pelos *readymades* com a história e a evolução da arte. Ao redor do urinol duchampiano brotavam sucessivos experimentos contestatórios que, aos poucos, levaram à ebulição o caldeirão da arte. No momento em que as fronteiras entre arte e vida se diluíam e a modernidade irrompia no mundo da arte, via-se emergir um sistema que traçava relações entre a arte da época e o passado, mas ao mesmo tempo explodia as convenções e os limites normativos do campo da arte. Em consonância com um momento em que se questionavam os paradigmas estéticos para a obra de arte, bem como a própria ontologia da arte, Duchamp propôs não uma filosofia da arte, mas uma filosofia elaborada através da arte, uma contestação dos modos de conhecimento pretéritos e dos limites do pensamento humano, uma discussão sobre as próprias categorias do conhecimento humano. Esse evento pontua uma passagem da abordagem da arte enquanto campo autorreferente para um sistema que podia afetar outras esferas da vida e das atividades humanas. Novas questões invadiam as discussões enquanto surgiam novas concepções para a arte a partir da negação do passado, da antiarte. Integrada aos acontecimentos humanos, a arte gera e absorve mudanças na sociedade.

A mudança de paradigmas em curso se ligava diretamente ao questionamento do estilo e

49 ECO, Umberto. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 61.

da estética. Por isso é muito difícil voltarmos à estética em uma tentativa de reconciliação, buscar explicações estéticas para obras que negociam mais intensamente com outros sistemas. A estética se separou da arte no início do século XX, contudo não deixou de ser relevante e de participar do processo artístico. Deixou, no entanto, de ser uma condição *sine qua non* para ele. Toda obra, material ou imaterial, pode ser analisada por suas ramificações estéticas, toda obra pode provocar experiências estéticas, no entanto isso deixa de ser parte da ontologia da arte, na medida que a estética não é um parâmetro exclusivo da arte ou presente em toda explicação da arte. É possível termos experiências estéticas de fenômenos que não são comumente considerados artísticos, como observar o pôr-do-sol ou identificar figuras nas nuvens. Ao mesmo tempo, obras como o urinol de Duchamp, apesar de poderem ser interpretadas por seus desvios estéticos, foram concebidas e potencializadas em função da ruptura sociocultural gerada, pelas emergências provocadas na sociedade e no mundo da arte. Pouco importam o gosto pessoal dos agentes envolvidos, os juízos de valor ou se a obra é bela, pois a obra tem intensidade e o potencial de operar mudanças nos sistemas dos quais ela participa, como foi o caso da "Fonte".

Foi esse um dos fatores que desencadeou uma onda de mudanças no panorama da arte daquela época, culminando, décadas mais tarde, na emergência da arte conceitual e da arte contemporânea. Esse sistema em que coexistem obras, sujeitos, instituições, o mundo e a sociedade – o sistema da arte e o ecossistema do qual ela participa –, como os sistemas sociais, pode também ser compreendido como um sistema complexo no qual os próprios artistas e demais agentes contribuem para impulsos transitórios de ordem e desordem, ou seja, para a auto-organização desse sistema do qual os agentes fazem parte. Em resumo, a interação das obras com os sujeitos e o mundo pode gerar situações emergentes de reorganização desse sistema, como foi o caso dos experimentos das vanguardas do início do século XX e das neovanguardas de 1960. Não há controvérsias – a

partir de Émile Durkheim⁵⁰, que antecipou a identificação da sociedade enquanto sistema, em Keith Sawyer⁵¹ e Niklas Luhmann⁵² – que os sistemas sociais manifestam complexidade em diversas instâncias ou operam como sistemas complexos; o sistema da arte, por sua dimensão social, por sua conexão com a vida, a cognição e o mundo, está igualmente sujeito a ser abalado pelas ações de seus agentes que, em conjunto, geram consequências imprevistas na topologia do sistema. A submissão de uma obra a uma exposição e sua posterior recusa podem parecer um evento isolado no panorama amplo da arte, mas em relação ao sistema, esse acontecimento se tratou de uma emergência que abalou a própria topologia desse sistema e contribuiu para novas mudanças de estado, novas emergências, ao longo das décadas seguintes: a história da arte precisou se adaptar a esse evento, teorias da arte precisaram ser desenvolvidas, a ontologia da arte – ou a possibilidade de uma ontologia da arte – foi questionada, inúmeras obras provocativas surgiram em decorrência desse movimento inicial. Um pequeno acontecimento que, ao longo do tempo, gerou um *tsunami*. Há diversas formas de filtrarmos e abordarmos como a complexidade se manifesta em relação à arte; apresentamos, até o momento, três delas: a complexidade como método para a criação de obras (o acaso dadaísta), a gênese da obra como emergência (o processo criativo do artista em interseção com o mundo) e a arte como sistema social. Aprofundaremos essas abordagens adiante, nas seções dedicadas a investigar a emergência e os sistemas.

Por ora, resta sublinharmos algumas interrogações que começam a ocupar o pensamento desde as últimas páginas. O que significa discutir a arte como ecossistema, em relação à complexidade e ao rizoma filosófico? O que isso implica? Que benefícios pode trazer um entendimento – ou empreendimento – como esse? – A princípio podemos destacar a ótica global e abrangente desse tipo de abordagem, a percepção da influência de muitos

50 Cf. DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

51 Cf. SAWYER, R. Keith. **Social emergence: societies as complex systems**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2005.

52 Cf. LUHMANN, Niklas. **Social systems**. Stanford: Stanford University Press, 1995.

elementos em um sistema ou conjunto de sistemas, ainda que nem sempre possamos quantificar essas influências de modo preciso. A isso, acrescenta-se o potencial de análise simultânea de manifestações conflitantes ou mesmo contraditórias, em oposição à tendência de tentar resolver contradições ou de sublimá-las pela redução do problema. Sublinha-se a importância das relações e do dinamismo do sistema; nenhuma definição de arte seria estável a partir desse momento; os longos períodos de estagnação conceitual seriam substituídos pela proliferação de teorias – muitas vezes conflitantes – da arte. Essas teorias, apesar de normalmente se definirem de modo exclusivista – como se pudessem operar como uma descrição total da arte – não funcionam com esse objetivo. Suas contradições, no entanto, refletem as contradições inerentes ao sistema da arte, em especial a partir da metade do século XX. Por tratarem de manifestações diferentes do sistema e por negociarem diferentes escalas, dimensões e níveis, essas teorias são, contraintuitivamente, complementares: cada uma tem o potencial de funcionar para uma análise parcial do sistema da arte, focada em determinadas variáveis. São teorias redutivas; no entanto, não se pode reduzir um conjunto de teorias redutivas – em embate permanente – a uma teoria unificada. Essa é nossa porta de entrada para o entendimento da arte – e de suas teorias – a partir de uma ótica ecossistêmica ou distributiva. Não buscamos resolver contradições, pois elas são internas ao problema da arte e, mais amplamente, do conhecimento – e do mundo. Ao invés disso nos perguntamos: como podemos elaborar teorias que aceitem a contradição, que explorem a indeterminação, a mutagênese, a instabilidade e o fluxo permanente? Iniciamos a nossa resposta com a ideia, ainda um tanto quanto vaga, do rizoma como metateoria onde as teorias negociam suas diferenças e semelhanças, um sistema de teorias onde reconhecemos a coexistência da variabilidade que reflete a própria inconstância dos sistemas que nos dispomos a explorar. Certas manifestações são únicas – dois corpos distintos não podem ocupar o mesmo espaço simultaneamente –, em especial no mundo concreto. Na virtualidade da cognição, no entanto, os conflitos fervilham e as regras que regem o mundo concreto não cessam de serem desvirtuadas.

* * *

Sobre os polímatas, Peter Burke nos fala sobre os ouriços e as raposas. Os primeiros são aqueles que buscam expandir o conhecimento a partir de um centro, enquanto os segundos transitam livremente entre as dimensões do conhecimento, com focos múltiplos ao longo do tempo. “O conflito essencial se dá entre a amplitude e a profundidade, entre a 'raposa' de Isaiah Berlin, que 'sabe muitas coisas', e o seu 'ouriço', que 'sabe uma coisa importante’”⁵³. Neste primeiro capítulo introduzimos nosso procedimento polimático mas ampliamos a tipologia de Burke: nos comportamos como polvos e trazemos para perto de nós diversas ideias, abrimos linhas de fuga e conexões incompletas a serem retomadas e aprofundadas adiante. O caminho parece labiríntico e as explorações são, por enquanto, ainda demasiado rasas. Peço aos leitores paciência e tranquilidade para continuarem suas derivas pelo texto, uma vez que os argumentos se constroem gradativamente, à medida que avançamos no desejo geral deste rizoma.

53 BURKE, Peter. **O polímata**: de Leonardo Da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Unesp, 2020. p. 34.

Cultura

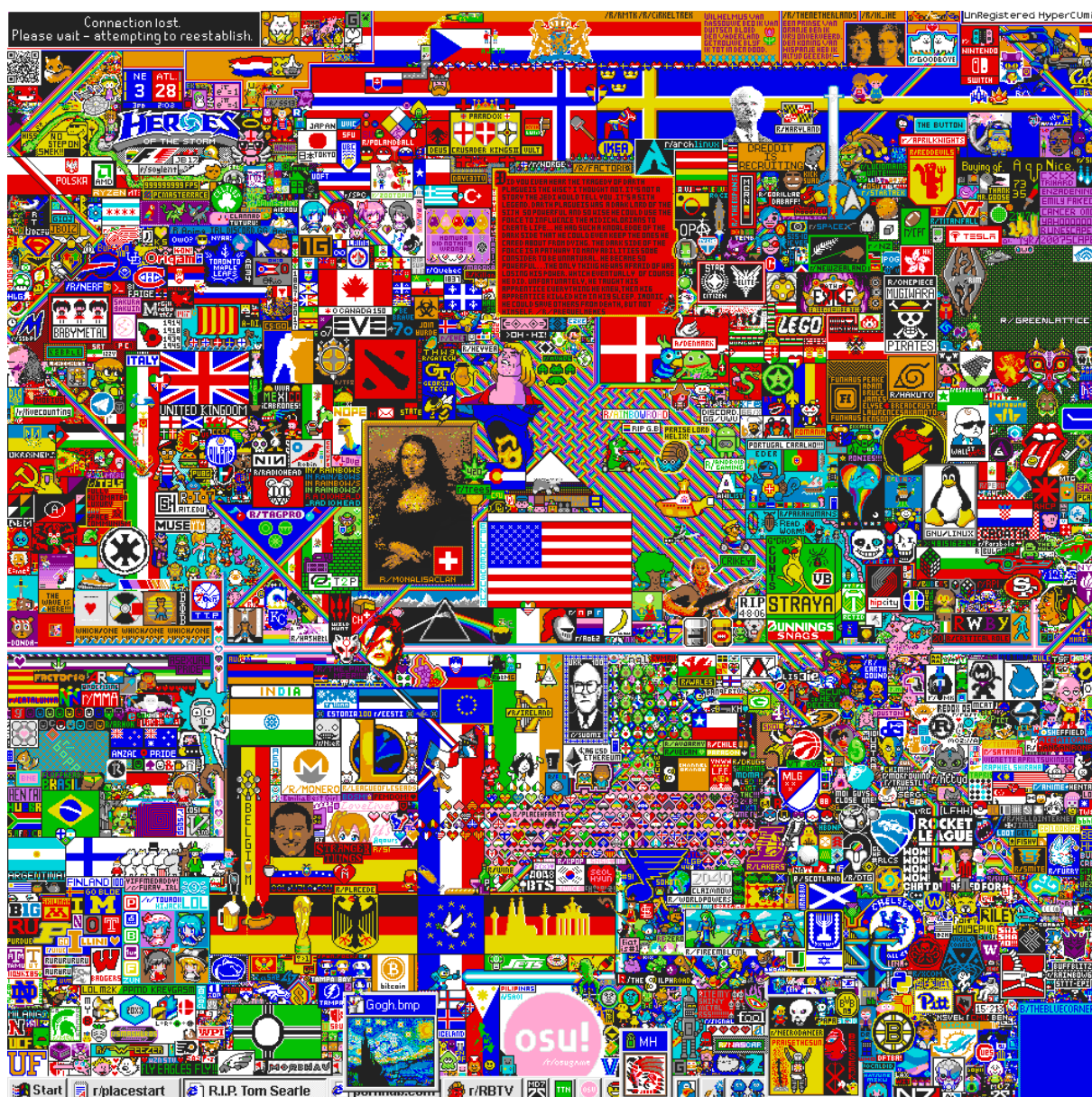
2

Entre os dias 1 e 3 de abril de 2017, ao longo de setenta e duas horas, um evento colaborativo ocorreu no Reddit, uma das plataformas *online* mais visitadas do mundo que funciona como uma espécie de rede social: um agregador social de notícias que permite a discussão e avaliação de conteúdo pelos membros da comunidade. A plataforma possui uma comunidade estabelecida que mobiliza grandes quantidades de pessoas e tem um histórico de experimentos sociais todos os anos no dia primeiro de abril. *r/place*⁵⁴ foi um *subreddit* (conceito que descreve as comunidades que existem na plataforma) ocupado por um experimento cultural e social que guarda relações profundas com as obras de *net art*. Um *canvas* (uma tela) em branco de mil *pixels* de largura por mil *pixels* de altura foi publicado e poderia ser editado pelos visitantes, durante o período de atividade do experimento, de acordo com um conjunto de regras e instruções resumidas deste modo pela plataforma: “Há uma tela em branco. Você pode pintar um *pixel* nessa tela e, então, você deve esperar para poder fazê-lo de novo. Individualmente você pode criar algo. Junto você pode criar algo mais.”⁵⁵ Desse modo, um mesmo visitante (identificado por um *login* específico) só poderia pintar, do universo de um milhão de *pixels*, um único *pixel* da

54 REDDIT. ***/r/place***. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/place/>. Acesso em 22 de outubro de 2022.

55 *Ibid.*

Imagem 1 – r/place



REDDIT. **r/place**. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/place/>. Acesso em: 12 jan. 2021.
 Registro da conformação final do experimento.⁵⁶

56 Para entender como ocorreu o desenvolvimento dessa experiência, o *link* a seguir contém um *timelapse* dos três dias em que o *r/place* ficou ativo: <https://www.youtube.com/watch?v=XnRCZK3kJUy>

imagem a cada intervalo de cinco a vinte minutos. Em função dessa regra uma pessoa, sozinha, não seria capaz de criar uma imagem grande ou detalhada, sua ação individual afetaria uma parte pequena da imagem e poderia, logo em seguida, ser apagada pela ação de outro participante. Durante o experimento, 16.5 milhões de células foram pintadas por 1.2 milhões de *redditors* (alcunha atribuída aos membros do Reddit), uma média de aproximadamente 14 células editadas por pessoa ao longo de 72 horas.⁵⁷ De modo a contornar as limitações de ações individuais e localizadas, ao longo do experimento os visitantes desenvolveram métodos para trabalharem em equipes e criarem imagens cada vez mais complexas. Tudo isso aconteceu a partir de um conjunto simples e inespecífico de regras, sem um objetivo centralizador ou uma ação hierárquica pré-determinada.

Nas primeiras horas do experimento, *pixels* isolados e pequenas imagens em baixa resolução surgiram de modo desordenado no espaço branco da tela, como se as pessoas estivessem investigando as possibilidades do experimento e deixando marcas efêmeras nesse espaço. Arturo Gutierrez, autodeclarado "soldado" do *subreddit* r/Mexico, resumiu desse modo a impressão daqueles que participaram do evento desde o princípio: "Certamente, nós nos reasseguramos, todo esse *lugar* [*place*] se degeneraria rapidamente em direção a nada senão ruído aleatório e monumentos em ruínas, enquanto as pessoas tentavam em vão construir a partir do nada, somente para terem suas criações vandalizadas em um instante."⁵⁸ Contrariamente a essa impressão inicial, no entanto, formas organizadas começaram a emergir em meio ao ruído aleatório. Letras, palavras, imagens e símbolos simplificados surgiram à medida que os participantes entendiam a relevância da colaboração para atingir seus objetivos criativos, inicialmente de modo caótico e desorganizado,

57 Cf. BILOGUR, Aleksey. **Reddit r/Place History**. Disponível em:

<https://www.kaggle.com/datasets/residentmario/reddit-rplace-history>. Acesso em: 22 out. 2022.

58 GUTIERREZ, Arturo. **The story of r/Place**: As told by a foot soldier from r/Mexico (Part 1). Disponível em:

<https://artplusmarketing.com/the-story-of-r-place-as-told-by-a-foot-soldier-from-r-mexico-part-1-4dd13446d778>. Acesso em: 22 out. 2022. "Surely, we reassured ourselves, this whole *place* would

quickly degenerate into nothing but random noise and crumbling monuments, as people tried in vain to build from the ground up, only for their creations to be vandalized in an instant." Tradução minha.

uma vez que você não precisava de *nenhuma* coordenação para entender com o que se parece um arco-íris. Você não precisava de *ninguém* para te dizer como fazer uma pesquisa no Google a respeito dos *sprites* do Pokémon Helix para saber quais *pixels* estavam certos e quais estavam errados. Esses personagens, esses ídolos pixelados eram autossustentáveis.⁵⁹

Com o passar do tempo, ações coordenadas começavam a fazer emergirem propostas e imagens mais ousadas e complexas. Propostas simples como pintar uma seção da tela de verde (espaço que foi chamado de *green lattice* e perdurou até o final do experimento) ocorreram paralelamente ao registro de imagens amplamente difundidas na cultura de massa (sendo que uma das primeiras a se destacar no *canvas* foi o meme “*dick butt*”, imagem sintética e amplamente conhecida pelos navegantes da *internet*). Para chegarem aos seus objetivos, participantes formaram grupos com o intuito de criarem e manterem imagens grandes e detalhadas. Eles utilizaram diversas formas de comunicação: criaram *subreddits* especificamente voltados para a produção de uma determinada imagem, se comunicaram por aplicativos de mensagens instantâneas e fóruns, se reuniram com amigos ou desconhecidos, divulgaram suas intenções em diferentes plataformas e de diferentes modos. Simultaneamente a isso, ações não-coordenadas se somaram às disputas existentes: talvez alguém que percebeu que a bandeira de seu país havia sido danificada e decidiu contribuir com a restauração de um *pixel*, ou uma pessoa que identificou as zonas de cores chapadas e se aventurou a pintar um *pixel* daquela mesma cor, ou ainda outros que se aventuraram a pintar um *pixel* aleatório no *canvas*.⁶⁰

59 GUTIERREZ, Arturo. **The story of r/Place**: As told by a foot soldier from r/Mexico (Part 1). Disponível em: <https://artplusmarketing.com/the-story-of-r-place-as-told-by-a-foot-soldier-from-r-mexico-part-1-4dd13446d778>. Acesso em: 22 out. 2022. "For you did not need *any* coordination to understand how a rainbow looked like. You did not need *anyone* to tell you how to Google the Helix's sprites to *know* which pixels were right, and which were wrong. These characters, these pixelated idols were self-sustaining." Tradução minha.

60 Cf. Cultural History of the Internet. **Reddit's Circuit of Culture—Through the Lens of R/Place**. Disponível em: <https://culturalhistoryoftheinternet.com/student-projects/fall-2020/rplace/>. Acesso em: 22 out. 2022.

Sem surpresa, não demorou até que se iniciassem os conflitos: em alguns casos, grupos distintos queriam ocupar a mesma área do *canvas*, em outros, grupos destrutivos e anárquicos foram criados com o único objetivo de apagar tudo o que encontravam pela frente: um desses grupos, nomeado *void* (vazio, em português), pintava uma área de preto, apagando toda imagem que houvesse em seu caminho. O que pareciam braços, raízes ou rachaduras se expandiam da área negra, reivindicando o espaço ocupado por outros textos semiológicos muito heterogêneos. Diferentemente dos planos rigorosos dos grupos que criavam imagens complexas e bastante específicas, a expansão do *void* foi orgânica e afetou uma área significativa da tela até que outros grupos surgiram para conter o seu avanço ou que grupos relacionados às imagens apagadas formassem resistências fortes o suficiente para sobrepujarem a ação do vazio. Novas imagens se formaram, enquanto outras foram relegadas ao esquecimento. No centro da tela, no âmago do vazio, emergiu o prisma que ilustra a capa do célebre álbum "The Dark Side of the Moon", da banda inglesa Pink Floyd. Aos poucos outras imagens voltaram a surgir em espaços que haviam sido usurpados pelo vazio. Os grupos passaram a se preocupar com a manutenção das imagens e mobilizaram efetivos cada vez maiores para conterem os avanços das forças destrutivas. Durante a ocupação do *canvas*, à medida que ele foi completamente coberto, grupos vizinhos promoveram negociações, em uma forma de diplomacia; ideias e conceitos relacionados se uniram e formaram áreas colaborativas mais amplas e mais resistentes. As imagens se refinaram e as áreas passaram a ser subdivididas: *RainbowRoad*, o arco-íris que atravessava o *canvas*, concordou em coexistir com outros símbolos, como o personagem Yoshi e o icônico submarino amarelo dos Beatles. As bandeiras de Portugal e da Irlanda, por exemplo, passaram a acolher símbolos que representam as culturas nacionais desses países e outras manifestações divergentes, em uma tentativa de conciliação no uso do espaço restrito que havia sido disponibilizado para edição. Da disputa entre as bandeiras da Alemanha e da França – adversários históricos em numerosas disputas que hoje são membros da mesma união econômica e política –, surgiu, na interseção entre as duas, como forma de integração e solução da

disputa do território, o símbolo da União Europeia com uma pomba da paz localizada em seu centro. Antes disso, no momento em que a bandeira da França começava a se sobrepor à bandeira alemã, emergiu – no encontro entre as bandeiras – um coração que desapareceu logo em seguida, como se estivesse ali somente como uma forma de comunicação transitória entre os grupos opostos, uma frase dispersa no vento para acalmar os ânimos e promover a cooperação. Esse experimento produziu uma espécie de mapa mental da cultura de massa e dos símbolos que negociamos cotidianamente e globalmente, onde encontramos não somente representações populares distribuídas no espaço, mas relações – algumas vezes inesperadas – criadas pela proximidade e vizinhança entre imagens distintas.

Observa-se, nessa obra – através da interação entre as pessoas, a cultura, a sociedade, a plataforma e as tecnologias – um comportamento emergente em que cada pessoa, individualmente, teve um impacto pequeno no desenvolvimento da imagem, enquanto que, em grupo e com ações coordenadas – ou não –, essas pessoas puderam fazer emergir representações cada vez mais complexas que foram se criando e apagando com o tempo. Não se trata de uma experiência em que os grupos simplesmente seguiam instruções fixas até chegarem a um objetivo predeterminado, já que as ações imprevistas de outros agentes demandou adaptações e mudanças de estratégia constantes para que cada grupo atingisse seu objetivo. Muitos desistiram, outros adaptaram suas intenções; alguns buscavam destruir o que outros queriam construir. Dado o caráter processual da experiência, manter uma imagem dependia de uma ação efetiva e coordenada dos participantes, já que outras pessoas poderiam a qualquer momento editar e modificar aqueles mesmos *pixels*. Houve batalhas entre facções dissidentes que queriam ocupar um mesmo espaço dessa superfície limitada, houve cooperação entre pessoas que compartilhavam valores semelhantes (fosse um senso patriótico que culminou no desenho de bandeiras nacionais ou o apreço por elementos da cultura de massa) e, em meio a essa diversidade de ações e possibilidades criada por uma plataforma com regras

simples e determinísticas, vimos ser criada uma imagem orgânica e complexa, que tensionava situações de ordem e de desordem e demonstrava, na prática, um contexto emergente de um sistema complexo em que o todo (a imagem e toda a sua carga processual, relacional, cultural e social) é maior do que a soma das partes, ou seja, que a soma das interações individuais dos participantes (pintar, cada qual, um *pixel* específico em um dado momento).

r/place foi um experimento eminentemente colaborativo que operou como um microcosmo da cultura contemporânea, sintetizando aquilo que, no mundo atual, mais aproxima as pessoas. A "Monalisa", de Leonardo da Vinci, e "O Grito", de Edvard Munch, coexistem com o texto de um meme da prequela do filme Star Wars, uma tentativa de escrever um parágrafo conhecido por todos que foi refinado ao longo da duração do experimento. As marcas de jogos, franquias e empresas populares – como League of Legends, One Piece, Naruto e Tesla – coexistem com as tentativas de diplomacia cotidiana que aproximaram países com históricos de divergência, como o Brasil e a Argentina. A barra de ferramentas do Windows se avizinha a iniciativas conceituais e abstratas como pintar uma região de verde, vermelho, azul ou das cores do arco-íris. O que se viu foi um exemplo paradigmático da emergência: a convergência de ações individuais simples que, quando coordenadas e organizadas de modo descentralizado, fizeram emergir imagens e relações complexas que não podem ser reduzidas a cada ação individual. Como computar todas as conversas, as negociações, as disputas, as batalhas que fizeram emergir as imagens? Trata-se de um caso claro de auto-organização em que, sem um poder centralizador e hierárquico, as negociações se deram de modo distribuído e não produziram imagens aleatórias ou caóticas, mas um mapa coeso e significativo, sujeito a adaptações enquanto a interface se manteve disponível para edições. Nem tudo o que está presente nesse experimento se manifesta na imagem final, no vídeo que registra – em

*timelapse*⁶¹ – a duração do experimento ou no Atlas⁶² criado para identificar cada região específica da imagem. Há relações subjacentes representadas pelas negociações semiológicas entre os símbolos e as imagens, há relações humanas inespecíficas que, através de ações ínfimas, contribuíram para construir uma imagem coerente e polissêmica, há grupos que se formaram e negociações que tomaram lugar, há propostas que foram apagadas e, apesar de terem participado do experimento, não podem mais ser vistas em sua conformação final. Há pessoas que compartilharam os objetivos de um grupo, contribuindo para aumentar seu efetivo, sem nunca terem alterado um único *pixel* da imagem diretamente. Há pessoas que viram o experimento enquanto ele acontecia e outras que se puseram a discuti-lo. Eventos e acontecimentos externos contribuíram para o desenvolvimento do experimento:

(A) porcentagem de espaço inutilizado no *canvas* caiu assintomaticamente de um *canvas* vazio para nenhum espaço vazio (todos os *pixels* coloridos) em aproximadamente metade do tempo [do experimento]. Os autores explicaram o aumento inesperado de atividade a partir do segundo dia em função de fatores externos, como a publicidade acerca do evento *r/place* que atraiu mais pessoas.⁶³

r/place foi fruto da inteligência coletiva de seus participantes e de uma ampla mobilização no Reddit e na *internet*. Seu sucesso não pode ser explicado somente por forças internas, pelas ferramentas oferecidas pela plataforma aos participantes e pelas ações individuais de cada um deles. A execução desse experimento fala sobre o imenso complexo de relações envolvido nos processos sociais e na constituição da cultura antrópica. Ali

61 Vídeo em que cada *frame* tem duração menor do que o tempo de captura, o que resulta na reprodução acelerada das imagens.

62 RITZ, Roland. **The /r/place Atlas**. Disponível em: [<https://draemm.li/various/place-atlas/>] (<https://draemm.li/various/place-atlas/>). Acesso em: 22 out. 2022.

63 LITHERLAND, Kristina T., MØRCH, Anders I.. Instruction vs. emergence on *r/place*: Understanding the growth and control of evolving artifacts in mass collaboration. **Computers in Human Behavior**, v. 122, 2021. p. 3. "(T)he percentage of unused space on the canvas dropped asymptotically from an empty canvas to zero empty space in about half the time (all pixels colored). The authors explained the unexpected rise in activity from day 2 as due to external factors, such as publicity about the *r/place* event attracting more people." Tradução minha.

confluíram pessoas, linguagens, tecnologias, comunidades, símbolos, espaços, tempos, comportamentos, intenções que, relacionados de modo ecossistêmico, produziram uma obra complexa e plena em significados e particularidades. A emergência observada nesse experimento se manifesta a partir da ótica de um sistema de confluência social regulado por um conjunto de regras simples que, através da participação ativa das pessoas, produz experiências e modos de interação complexos. A partir daí, observamos também emergência provocada pelo encontro entre ocorrências complexas, como nas disputas envolvendo muitos grupos, ou nas atividades coordenadas, mas difusas no *canvas*. Em muitos desses casos não havia regras, mas objetivos, e a força motriz de um grupo era ou a sobrevivência das imagens ou sua obliteração. As formas de emergência observadas no experimento social refletem aspectos do funcionamento da plataforma, em especial a descentralização representada pela autorregulação dos *subreddits*. Cada *subreddit* possui um conjunto de regras próprio, definido pelos moderadores de uma comunidade específica, de modo que existe grande variabilidade nas normas que regem o comportamento dos visitantes dependendo de onde se localizam no *site*. As regras emergem em função das especificidades de cada comunidade e não são impostas de cima para baixo, mas como reflexo do uso e das aspirações de grupos específicos. Sendo assim, estão constantemente abertas a serem renegociadas, ainda que essas regras assumam relativa estabilidade em muitos *subreddits*.

Desde os primórdios das conexões comerciais de *internet*, a *web* funciona como um campo de experimentação tecnológica, social e cultural. O meio dos anos de 1990 – durante os primeiros anos da *internet* comercial no Brasil, anteriormente restrita aos ambientes acadêmicos, especialmente⁶⁴ – marcou uma época anárquica em que o conteúdo da *internet* não estava indexado e não era regulado como nos dias de hoje. Ainda não havia

64 BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento v. 2:** da enciclopédia à Wikipédia. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 334. "A World Wide Web foi batizada e começou a operar dentro do Cern em 1990 (ela se desenvolveu a partir de um sistema militar americano, a Arpanet, mas se tornou mais acessível e fácil de navegar do que a antecessora)."

leis que reconhecessem a especificidade dos espaços virtuais computacionais e não havia ferramentas de busca, como o Google – atualmente ubíquo. Os primeiros diretórios de *sites* – que listavam páginas relacionadas a determinados assuntos – ainda engatinhavam e ofereciam uma visão restrita e curada do conteúdo público e facilmente acessível da rede. As linguagens que utilizávamos para navegar estavam, ainda, em elaboração e a ideia de que todos poderiam escrever e ser lidos soava, naquele momento, como uma utopia. A *internet* se parecia com o que hoje chamamos de *deep web*, os *sites* e as páginas que se escondem sob a superfície por não estarem indexados pelos grandes motores de busca. Havia fóruns, onde as pessoas se comunicavam, mas os *blogs* e as redes sociais só surgiriam anos mais tarde. Ocorria experimentação em todos os âmbitos, especialmente nos interstícios onde a *internet* não tinha uma linguagem e padrões bem fundamentados, o que cobria grande parte do espaço navegável. Ao longo da evolução e da consolidação da *internet*, de suas linguagens e protocolos, continuaram a surgir novas formas de explorar o potencial de conexão humana por meio da conexão na rede mundial de computadores. Aos poucos o que conhecíamos no mundo concreto ensaiou movimentos de migração para a rede, como é o caso das enciclopédias – antes de papel, em seguida distribuídas em CD-ROMs – que, com o surgimento da Wikipedia, se tornaram um experimento coletivo de compartilhamento do conhecimento, uma inovação em relação às enciclopédias anteriores, editadas por grupos restritos de especialistas.

Como a emergência observada no Reddit, a forma de edição da Wikipedia remete ao funcionamento do experimento r/place, onde pessoas podem editar artigos a partir de uma organização descentralizada seguindo um conjunto simples de regras. De modo semelhante ao r/place, a Wikipedia se comporta como uma rede complexa:

Vemos a Wikipedia como uma rede com nós que correspondem a artigos e conexões direcionadas que correspondem aos hiperlinks entre eles. Existem mais de 200 Wikipédias em idiomas diferentes, com um número diferente de nós e conexões, que estão crescendo continuamente com a adição de novos nós e a criação de novos *links*. (...) No entanto, cada

comunidade linguística tem suas características únicas e idiosincrasias e podemos assumir que o crescimento de cada Wikipedia é um processo autônomo, governado pela noção que "a função afeta a estrutura".⁶⁵

A princípio, pode-se supor que o conhecimento objetivo deveria ser equivalente entre diferentes versões da Wikipedia, no entanto os autores observaram discrepâncias. Com isso, eles sublinham que as diferenças existentes entre as Wikipédias em diferentes idiomas são motivadas por decisões da comunidade.

Também descobrimos que certas Wikipédias individuais, como a polonesa ou a italiana, diferem significativamente de outros membros do conjunto observado. Essa diferença pode ser vista mais facilmente em suas distribuições de graus, mas também aparecem em sua assortatividade, agrupamento e *triad significance profile*. No caso da Wikipedia polonesa, onde as discrepâncias são maiores, descobrimos que elas eram causadas por uma decisão editorial que envolvia páginas de calendário. Isso mostra que o processo de crescimento comum que observamos é muito sensível a decisões motivadas pela comunidade.⁶⁶

Alguns assuntos serão abordados de modos diferentes a partir de distintos pontos de vista – como a guerra deflagrada pela Rússia contra a Ucrânia em 2014 e o aprofundamento da crise em fevereiro de 2022, descrita de modos distintos por comunidades linguísticas e agentes diferentes. Existirão narrativas simultâneas e mesmo conflitantes, pontos de convergência e de divergência; o significado permanece em constante renegociação tanto

65 ZLÁTIC, V; et al. Wikipedias: Collaborative web-based encyclopedias as complex networks. **Physical Review E**, v. 74, n. 1, 2006. Disponível em: <https://arxiv.org/pdf/physics/0602149.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2022. p. 1. "We view each Wikipedia as a network with nodes corresponding to articles and directed links corresponding to hyperlinks between them. There are over 200 Wikipedias in different languages, with different number of nodes and links, which are continuously growing by the addition of new nodes and creation of new links. (...) However, each language community has its unique characteristics and idiosyncrasies, and it can be assumed that the growth of each Wikipedia is an autonomous process, governed by the "function affects structure" maxim." Tradução minha.

66 Ibid., p. 9. "We have also found that certain individual Wikipedias, such as Polish or Italian, significantly differ from the other members of the observed set. This difference can be seen most easily in their degree distributions, but also shows in assortativity, clustering and the triad significance profile. In the case of the Polish Wikipedia, where the discrepancies are the greatest, we have found that they were caused by an editorial decision involving calendar pages. This shows that the common growth process we have observed is very sensitive to community-driven decisions." Tradução minha.

em função dos fatos, quanto das interpretações e mesmo das motivações dos editores. A coexistência de abordagens contraditórias evidencia, mais uma vez – como no caso das teorias da arte, introduzido no capítulo anterior –, que os sistemas complexos e os sistemas de sistemas refletem a situação do conhecimento no mundo. Se há conflito e contradição, eles são parte do conhecimento e devem participar da epistemologia. Não há conhecimento unificado e todo processo cognitivo não deixa de ser, também, um processo adaptativo. O conhecimento é fruto de constantes negociações e está, por isso, sujeito ao fluxo e à mutagênese. Como o mundo. Como a vida. Como a arte. Sistemas complexos? Sim, podem se manifestar desse modo, mas são, antes, sistemas que se relacionam em ecossistemas – naturais e cognitivos. São parte de uma ecologia do mundo, mas também da mente.

Uma abordagem ecossistêmica do conhecimento reconhece que a auto-organização e a adaptação envolvem uma forma de relação recursiva em que os acontecimentos operam como causas e como efeitos de mudanças manifestas nos sistemas. Esse tipo de relação causal abre caminho para uma epistemologia que se afasta da dialética e dos sistemas arborescentes e parece mais bem representada por sistemas distributivos, sejam eles complexos, dinâmicos ou rizomáticos, por exemplo. Relações dialéticas continuam a existir como um rizoma que não deixa de manifestar relações arborescentes, no entanto elas deixam de ser entendidas como fundamento organizacional ou lógico exclusivo e passam a ser compreendidas em conjunção com outras formas de causalidade. Além da recursividade, uma forma de causalidade múltipla e simultânea pode se manifestar nos sistemas de sistemas quando submetidos a uma navegação – interpretação. Uma causalidade propriamente distributiva decorrente do encontro entre componentes heterogêneos entre os quais não se identifica ordem, origem ou finalidade, mas que ainda assim existem e coexistem de modo fragmentário. "A fragmentação não é dialética; na verdade, ela tende a desmontar a tendência totalizante da dialética e a liberar aquelas

tendências que são eclipsadas por uma visão do progresso da história"⁶⁷. Esse é o interstício onde há dúvida, onde imperam a incerteza e a indeterminação. Relações são manifestas de modo difuso até que a topologia do rizoma se atualize de tal maneira que partes do sistema passem a ser, ao menos momentaneamente, inteligíveis. Uma lógica recursiva, descrita por Morin como "qualquer processo cujos estados ou efeitos finais produzem os estados iniciais ou as causas iniciais"⁶⁸, se torna evidente na forma como ocorre a construção do conhecimento a partir da ação sobre o próprio conhecimento. Esse é o mecanismo em operação na Wikipedia e, mais do que isso, joga luz sobre o funcionamento dos mundos virtuais enquanto instâncias de realidade: o que acontece na *internet* informa a vida no mundo concreto e vice versa. Há circuitos de efeitos e causas – cognitivos e físicos – que transferem fenômenos do mundo virtual ao mundo concreto ao mundo virtual: uma publicação em uma rede social que fomenta uma manifestação política, um meme que gera uma risada, uma discussão a respeito do viés algorítmico que provoca mudanças legislativas, uma mudança legislativa que ocasiona a atualização de um algoritmo. A sociedade, hoje, está interligada às suas tecnologias em uma causalidade desconstrutiva, uma forma de relação recursiva em que não existem somente causas e efeitos lineares, mas acontecimentos integrados em que a causa opera como efeito e o efeito como causa à medida que o sistema em questão se atualiza. Falamos em um sistema abstrato, pois são vários os tipos de sistema que exibem essa característica.

Os fenômenos colaborativos têm como característica a recursividade motivadora da adaptação. É através dela que o sistema se abala e muda de topologia, um processo ancorado no tempo e que se manifesta em diversas dimensões espaço-temporais cognitivas, espécies de heterotopias que rejeitam a primazia do tempo cronológico e do espaço concreto e fomentam a experiência virtual de outras espacialidades e temporalidades.⁶⁹ As experiências virtuais, em especial computacionais, guardam relações

67 HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 130.

68 MORIN, Edgar. **O método** v. 1: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 229.

69 Cf. FOUCAULT, Michel. **Le corps utopique, les hétérotopies**. Paris: Lignes, 2007 e FOUCAULT, →87

intrínsecas com o processos e fenômenos relacionados ao conhecimento, como se as redes virtuais – os comportamentos e as experiências que tomam lugar ali – ocorressem como manifestações sociais de um âmbito cognitivo da existência humana, como se o individual se projetasse no coletivo e se a realidade virtual se manifestasse de modo concreto. Esse hibridismo se revela quando concebemos a cognição em relação à fisiologia e também nos espaços-tempos virtuais em relação às suas contrapartes concretas. As formas emergentes que se manifestam em experimentos colaborativos remetem à emergência geradora de conhecimento: ao mesmo tempo epicentro de um abalo sísmico que desordena e ordena um sistema. Essa relação é explicitada por diversos autores reunidos por Peter Burke, entre os quais Böhme e Stehr, Giddens, Castells e Beck:

As discussões sobre a sociedade do conhecimento ressaltam "o aumento da capacidade da sociedade para agir sobre si mesma", a constante "revisão de práticas sociais à luz do conhecimento sobre essas práticas". "O que é específico no modo de desenvolvimento informacional é a ação do conhecimento sobre o próprio conhecimento como a principal fonte de produtividade."⁷⁰

Essas abordagens sublinham a recursividade do conhecimento em relação à sociedade, dos fenômenos que ocorrem em ambientes virtuais em relação aos seus impactos na realidade concreta e, inversamente, a influência do mundo concreto na realidade virtual. A complexidade da colaboração em rede – que, como vimos, se relaciona com o modo como produzimos conhecimento – se manifesta também em relação à dinâmica recursiva entre as distintas instâncias de realidade: a partir dessa interface – entre realidades e com os agentes humanos – o computador, máquina determinista, escapa da regulação de sua programação e pode servir como substrato concreto para emergências.

←86 Michel. **Des espaces autres**. Disponível em: <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>. Acesso em: 14 ago. 2017.

70 BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento** v.2: da enciclopédia à Wikipédia. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 342-343.

* * *

Durante a investigação para a escrita desta tese, não foram encontrados registros de que o experimento *r/place* tenha sido considerado deliberadamente um projeto de *net art* por seus idealizadores ou pelas instituições artísticas, todavia podemos identificar relações profundas entre esse experimento e outras iniciativas que foram incorporadas pelo mundo da arte, tendo sido exibidas em galerias e museus – como a seção dedicada à *net art* na XXV Bienal de São Paulo, em 2002 – e documentadas na bibliografia recente da história da arte, em especial os textos focados nos estudos e nos registros das obras de novas mídias. O percurso desse reconhecimento não é longo e tem sido marcado por sucessivas idas e vindas – um pleonismo necessário como estratégia semântica e de intensidade –; salvo raras exceções, as edições mais recentes da bienal supracitada, por exemplo, ignoraram as interseções entre a arte, a ciência e a tecnologia, as formas de experiências das realidades virtuais e os meios computacionais e digitais. Parte significativa das exposições de arte contemporânea dos últimos anos, em especial no Brasil, continua a recusar formas de arte fronteiriças na atualidade e artistas cujas práticas estejam ligadas à exploração dos ambientes virtuais, em especial computacionais, em registros ontológicos e epistemológicos divergentes da história da arte. Philip Galanter identifica um movimento semelhante no panorama internacional quando afirma que "(a) pesar do tremendo aumento de atividade ao longo dos anos por artistas, críticos e teóricos das novas mídias, a comunidade de arte e ciência tem sido usualmente segregada e trancada para fora das principais correntes do mundo da arte contemporânea."⁷¹ Ele

71 GALANTER, Philip. Shot by both sides: art-science and the war between science and the humanities. **Artnodes**, n. 11, 2011. p. 93. "Despite the tremendous increase of activity over the years by new media artists, critics, and theoreticians, the art-science community has for the most part been segregated and locked out of the mainstream contemporary art world." Tradução minha.

associa essa separação à cisão entre visões conflitantes das humanidades e das ciências, atribuindo à primeira um pensamento pós-moderno (marcado, segundo Galanter, pelo pensamento relativo, o colapso das hierarquias e a recusa da verdade como possibilidade absoluta, entre outros aspectos) e à segunda um pensamento moderno (absoluto, hierárquico e que busca a verdade).

Há resistência, no mundo da arte contemporânea – entre curadores, museus, galerias, instituições, artistas e o público –, a expandir a abrangência do campo, um problema similar ao observado na época de Duchamp e, mais tarde, no alvorecer das neovanguardas. Enquanto hoje, nos primeiros anos da década de 2020, a antropologia e a sociologia fortuitamente se integram ao discurso e à prática artística e os agentes da arte enaltecem as práticas inter e transdisciplinares e midiáticas, vemos, na prática, um campo – ou falso sistema – relutante quanto a, de fato – e não somente em teoria –, expandir suas fronteiras ou criar conexões significativas com outros sistemas e outras manifestações do conhecimento e da realidade. As ações contestatórias de expansão do campo são recebidas com relutância, quando não com explícita rejeição. A metáfora do campo da arte é particularmente própria nesse sentido, pois denota a estagnação e a rigidez que ainda hoje caracterizam o entendimento da arte. Oposições – representadas, por exemplo, por uma lógica sistêmica, em contraste com o paradigma territorial –, existem, mas engatinham enquanto as tecnologias, as filosofias, as ciências transitam ao seu lado velozmente, modificando o panorama da realidade e afetando os próprios modos como processamos e produzimos conhecimento. Algumas instituições e iniciativas tensionam os paradigmas correntes: o MoMA – Museum of Modern Art –, em Nova Iorque, coleciona objetos técnicos e obras fronteiriças e pioneiras; a Bienal de Veneza exhibe timidamente formas de arte que tensionam ontológica e epistemologicamente o mundo da arte, instituições surgem para receber parte daquilo que as convenções rejeitam, no entanto o processo de entender a arte como integrada ao mundo, à vida e aos modos heterogêneos de conhecimento não está completo. Em grande medida, há um circuito paralelo ao

mundo da arte contemporânea voltado à arte em interseção com a ciência e com a tecnologia, sendo que as interseções entre esses circuitos permanecem restritas e eventuais. Preconceitos históricos voltam a se manifestar, disfarçados sob novas roupagens, de modo que existe uma lacuna – talvez um abismo, nesse caso, seja uma metáfora mais apropriada – no entendimento das manifestações do conhecimento humano de modo integrado, a partir de uma ótica ecossistêmica, e no reconhecimento de relações explícitas entre ocorrências da arte e da vida; da arte, da ciência e da filosofia, se quisermos expandir o assunto.

Enquanto se discute, infrutífera e ontologicamente, se NFTs⁷² ou obras produzidas por inteligências artificiais participam da *definição* e do *mundo* da arte, NFTs e obras criadas por inteligências artificiais continuam a ser produzidas, invariavelmente provocando abalos e rupturas no *sistema* da arte, quer se entenda que estão dentro ou fora de um ou outro território. Enquanto se discute se o campo aceita essas intrusões "ordinárias", a sua própria topologia se altera, pois, por mais que se queira ver a arte como campo, essa delimitação é arbitrária: a arte escapa pelos sistemas e ecossistemas e, desse modo, altera sua topologia em função das relações sistêmicas inescapáveis, das inflexões provocadas pela discussão e pelo tensionamento motivados pelos supostos intrusos. De modo similar às obras de arte históricas e atuais, os NFTs atualizam a discussão sobre a cisão entre cópia e original e sobre a desmaterialização do objeto de arte, enquanto a inteligência artificial tensiona as relações de autoria e o entendimento da arte como experiência antrópica. Em um ecossistema, um sistema está sujeito a sofrer efeitos mesmo daquilo que, ontologicamente, acreditemos ser externo a ele. Em outras palavras, o isolamento do sistema ou sua redução funcionam como artifícios teóricos, não necessariamente como

72 NFTs (*non fungible tokens* ou *tokens* não fungíveis) são estruturas baseadas em *blockchain*, a mesma tecnologia de moedas como a Bitcoin e a Ethereum, que permite que cada *token* atribuído a um objeto digital seja único, de modo que uma obra digital autenticada pelo *token* possa se tornar propriedade de um indivíduo específico. Cria-se, desse modo, uma espécie de abstração virtual dos objetos múltiplos que possuam tiragens, introduzindo no mundo virtual a noção de cópia e original. Essa questão demanda uma atualização da discussão acerca da cópia empreendida por Walter Benjamin no seu ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica".

manifestações inerentes ao próprio sistema. A mudança de um simples nódulo (termo que empregamos ao invés dos *nós* da teoria das redes, como sinônimo) provoca abalos sistêmicos imprevisíveis que alteram toda a topologia de um rizoma. Uma simples relação inédita tem efeitos imprevisíveis que podem afetar de modo profundo a topologia e as características do rizoma. Na realidade – em oposição às categorias cognitivas determinadas ontologicamente –, a arte opera como rizoma, por mais que se queira limitá-la a um campo, a um território, a um sistema isolado ou ao confinamento de um conceito. Os campos da arte são platôs ou zonas de estabilidade; não se pode esquecer, no entanto, que estão circunscritos pelo ecossistema e estabelecem relações múltiplas com outros sistemas. Esse é um problema central das teorias ontológicas da arte, pois elas falham em reconhecer sobre quais dimensões, níveis e escalas da arte elas atuam; se acreditam gerais e universais quando são, em fato, específicas e direcionadas: aplicáveis a casos específicos, recortes isolados, abordagens redutivas. Apesar de não participarem do conjunto delimitado por uma definição arbitrária do que consiste *ser* arte, os componentes do mundo, em relação ecossistêmica, participam do rizoma da arte e afetam até mesmo seus platôs.

Nesse sentido, o reconhecimento de que um fenômeno atua e interfere em um rizoma não depende de sua ocorrência se dar interna ou externamente a um ou outro sistema. Interno ou externo tratam-se de características que afetam os graus e as formas de interferência, mas não equivalem a fronteiras que provocam isolamento e independência do sistema em relação a outros sistemas. Sistemas podem ser independentes, em um ecossistema, segundo determinadas restrições de dimensão, escala ou nível, mas são inseparáveis do ecossistema se a navegação escapa por outra dimensão, outro nível, outra escala. Trata-se, portanto, de um isolamento parcial. De modo a elucidar esse comportamento dos sistemas, podemos pensar na metáfora de um sistema físico, na superfície terrestre, em que se produz vácuo em um recipiente. Nesse sentido, o interior do recipiente é separado da atmosfera: internamente, pode-se pensar que se trata de um sistema independente e é

possível produzir conhecimento redutivo e sintético a partir desse isolamento se identificarmos onde termina o isolamento e começa a integração com o ecossistema: algumas características são, nesse caso, isoladas, o que implica na redução de determinadas variáveis de análise, mas não de outras, que permanecem sujeitas a influências do ecossistema. Em fato, o próprio recipiente é parte de um ecossistema em que há troca de calor com o seu exterior, por exemplo. Certos experimentos conduzidos no vácuo gerado artificialmente na superfície terrestre transcorrem de modo diverso quando replicados no vácuo do espaço – na Estação Espacial Internacional (ISS), por exemplo –, sem a influência ecossistêmica da gravidade na superfície do planeta e de outros fatores. Certos resultados podem ser produzidos por uma experiência de isolamento parcial, enquanto outros só serão manifestos com outros graus de isolamento. O isolamento de um sistema é relativo ao ponto de observação e à relevância das variáveis segregadas ou selecionadas, a depender do experimento.

Esse longo desvio metafórico tem a função de sublinhar uma característica dos sistemas, sejam físicos ou cognitivos, manifestos em espaços-tempos concretos ou virtuais. Sujeitos a uma integração ecossistêmica, os sistemas são afetados de diferentes maneiras por influências externas e internas e ele. Ainda que o *r/place* não tenha sido integrado a certos campos restritivos da arte, o experimento participa do sistema da arte ao compartilhar conceitos, discussões, problematizações, processos. Devemos reconhecer as influências desse experimento na arte, quer consideremos o experimento externo ou interno ao sistema, sendo que podemos conceber argumentos ontológicos para a inclusão do experimento no sistema da arte e, igualmente, podemos buscar segregá-lo da arte e associá-lo à cultura, por exemplo. Há implicações distintas para abordagens com escopos diferentes, mas não se pode desconsiderar que um experimento como esse tem influências sobre o sistema da arte, visto que o próprio fato de ele fomentar uma discussão ontológica significa que sua existência informa a definição da arte. Por suas relações e conexões com o sistema da arte, o experimento social promovido pelo Reddit

opera mudanças na epistemologia da arte e, por extensão, em sua ontologia. Para nosso argumento ecossistêmico, no entanto, faz pouca diferença se o r/place se encontra dentro de um hipotético diagrama de Venn⁷³ utilizado para definir a arte segundo uma ou outra teoria ontológica, visto que a arte não é determinada por um diagrama, não é delimitada por um conceito, não é definida por um conjunto estanque e homogêneo de características. Somente campos da arte podem ser definidos desse modo e, como temos argumentado, esses campos não reúnem a totalidade da arte, mas manifestações específicas, segundo conjuntos determinados de restrições. Não são universais precisamente por suas características territoriais e isolacionistas. Em termos territoriais, podemos pensar no sistema da arte – escala *micro* – como parte da cultura – escala *meso* – e, por extensão, do mundo – escala *macro* –, de modo que sua existência é ecossistêmica, por mais que tentemos reduzi-la e isolá-la.⁷⁴ Tratam-se de escalas de análise que não têm precedência uma sobre a outra; a navegação em um rizoma não segue uma hierarquia predeterminada: pode ocorrer de modo hierárquico, mas não se manifesta espontaneamente desse modo. Em consequência, mesmo fora de um sistema – como o sistema da arte –, fenômenos têm potencial de influenciar a topologia desse sistema. Como temos reiterado, chamamos sistemas como esses, sujeitos a interferências ecossistêmicas, de rizomas.

Desse modo, vemos que o r/place participa do sistema da arte, quer consideremos o experimento interno ou externo ao sistema. No entanto, se nos perguntarmos – ontologicamente – se o experimento é interno ou externo ao sistema, se a definição da arte é também uma definição do experimento, podemos nos voltar para outras relações.

73 Diagramas de Venn são gráficos utilizados na matemática para representar relações entre conjuntos. Os gráficos são desenhados com curvas que indicam o pertencimento ou não de determinada propriedade a um conjunto. Um exemplo desses diagramas é a representação da intermídia, em que a sobreposição de dois ou mais círculos indica as zonas de relação entre mídias distintas.

74 Essas escalas não são estáveis e deterministas, são fluidas a depender do recorte de análise ou navegação no sistema: para certas navegações a sociedade pode operar enquanto escala meso, enquanto o indivíduo representa uma escala nano, por exemplo. Trata-se de uma estratégia de navegação relativística em que o modo de descrever uma escala depende do ponto de observação de onde partirmos.

No espectro da definição de arte, há teorias que se ocupam da arte como conceito aberto ou fechado, sendo que as teorias de conceitos fechados têm por resultado a criação de campos delimitados. Já as teorias de conceito aberto resultam em sistemas reterritorializados, mas sujeitos a relações, dispersos como nuvens. O capítulo dedicado à arte servirá como aprofundamento nessas diferenças, de modo que neste momento podemos dispensar uma análise aprofundada do tema. Não intencionamos localizar o experimento social em um ou outro campo da arte, mas introduzir certas questões essenciais a essa discussão em uma abordagem rizomática em que nos perguntamos se há, efetivamente, diferenças ontológicas entre o *r/place* e outros experimentos semelhantes incorporados pelo mundo da arte. O processo é semelhante à investigação que Arthur Danto empreende sobre a "Brillo Box", de Andy Warhol, em seus "A transfiguração do lugar-comum"⁷⁵ e "What art is"⁷⁶, no entanto temos objetivos diversos do autor. Danto se ocupa de uma ontologia da arte, ele defende o argumentista de que a arte é um conceito fechado⁷⁷, enquanto aqui nos ocupamos de uma investigação cujo principal interesse é epistemológico, ligado às relações da arte com o conhecimento ou à arte como modo de conhecimento. Não deixaremos de discutir a ontologia da arte e a nossa teoria em relação às teorias históricas, aos campos e ao mundo da arte, no entanto voltaremos com frequência a uma abordagem rizomática, pois nosso interesse é mais abrangente que uma análise autorreferente da arte: pensamos a arte em relação-a (ao mundo, ao conhecimento, à cultura, à experiência humana e assim por diante).

Dito isso, nosso primeiro passo é reconhecer, no *r/ place*, suas conexões com experimentos semelhantes incorporados ou não pelo mundo da arte: nos anos de 1990 surgiram os primeiros experimentos de *net art*, obras de arte realizadas na e para a *internet* cujos suportes são virtuais, entre os quais as obras de Jodi.org, hoje parte de um cânone da arte computacional, frequentemente apontadas dentre as obras pioneiras

75 Cf. DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

76 Cf. DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013.

77 Ibid., p. 35 – 40.

desse gênero da arte atual. Tratavam-se de *websites* experimentais que se distanciavam dos padrões de navegação da época e que discutiam as linguagens da computação e da navegação em ambientes virtuais computacionais. *r/place* se insere nessa linhagem de experimentação, pois propõe um modo específico e não convencional de navegação e, especialmente, de colaboração na *internet*. Experimentos como esse proliferaram da segunda metade dos anos de 1990 às primeiras décadas dos anos 2000. Em 2005, o estudante britânico Alex Tew criou o site "The million dollar homepage". Inicialmente, segundo o autor, sua intenção era levantar fundos para custear os seus estudos acadêmicos⁷⁸ e finalizar a sua graduação sem dívidas. Esse *site* consiste em um *canvas* de mil *pixels* de largura por mil *pixels* de altura, como o *r/place*. O espaço foi loteado em quadrados de dez por dez *pixels* e cada um dos um milhão de *pixels* foi vendido por um dólar americano para pessoas que poderiam colocar, naquele lote, a imagem que quisessem. As semelhanças técnicas com o experimento de 2017 são evidentes, de modo que o *site* foi uma espécie de precursor desse experimento. A imagem final é fruto de ações individuais descoordenadas, de modo que ela emerge da interação entre o conjunto simples de regras da plataforma e as decisões dos participantes do experimento que poderiam ser comerciais (divulgar uma marca, um *link*, um produto ou um *site*), estéticas (registrar uma mensagem, uma imagem ou uma interferência no *canvas*) ou de outras naturezas. A página de um milhão de dólares recebeu atenção da mídia ao longo dos anos e foi objeto de discussões no meio da arte em interseção com a tecnologia. A forma de loteamento e venda de espaços virtuais antecipou a especulação da qual são alvos os atuais metaversos. Esse *site* não se trata de um experimento artístico por definição ou mesmo segundo a intenção do autor, mas estabeleceu ligações com o sistema da arte ao abordar, direta ou indiretamente, problemas relacionados aos experimentos de *net art*, à arte computacional, às teorias da arte e aos paradigmas da arte contemporânea.

78 BBC. **Student's cash-raising net scheme**. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/wiltshire/4271694.stm. Acesso em: 13 nov. 2022.

Ambos os experimentos atualizaram discussões que atravessaram o sistema da arte durante todo o século XX, no início com os *readymades* duchampianos que provocaram o questionamento da autoria da obra, na medida que o objeto pronto era somente apropriado pelo artista, deslocando a noção de autoria para o conceito de seleção e não de produção. Mais tarde, László Moholy-Nagy fez um experimento com implicações semelhantes quando comissionou a produção de suas "Telephone pictures" em que ele descrevia tecnicamente, por telefone, pinturas a serem realizadas por um terceiro. Nesse caso, o artista era a fonte de uma ideia, mas não participante direto do processo de manufatura⁷⁹. Tanto a autoria quanto o estilo do artista foram afastados da obra, na medida que ele se distanciava da fabricação da obra. Na arte *pop*, Andy Warhol, Jim Dine, Claes Oldenburg e Roy Lichtenstein novamente tensionaram as relações de autoria ao se apropriarem do *design* de produtos da cultura de massa para criarem obras visualmente idênticas cuja autoria, contrariamente aos produtos originais, não era atribuída ao *designer* responsável pelo desenho dos produtos, mas ao artista que havia se apropriado deles. Nesse caso, uma atualização dos *readymades*, a autoria se ligava à desvirtuação do objeto original: a atividade criadora consistia no deslocamento do objeto de um contexto de consumo para o mundo da arte. "Warhol, por exemplo, queria eliminar completamente a ideia do trabalho de arte feito à mão."⁸⁰ Os experimentos computacionais citados anteriormente provocaram uma situação semelhante em que a autoria se encontra diluída entre quem programa a plataforma e quem a utiliza, fazendo emergirem as obras. O autor, nesses casos, pode ser entendido como um propositor que cria um substrato a partir do qual ocorre a produção da obra, mas quem executa a produção de uma imagem e de uma experiência é o público, também autor.

Como no caso da arte *pop*, a partir de uma investigação do experimento *r/place*, nos

79 Cf. KAC, Eduardo. **Telepresence and bio art**: networking humans, rabbits and robots. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005. p. 21.

80 STANGOS, Nikos (ed). **Concepts of modern art**. New York: Harper & Row Publishers, 1981. p. 228. "Warhol, for instance, would like to eliminate the idea of the hand-made work of art altogether" Tradução minha.

encontramos em situação de explorar a arte no contexto mais amplo da cultura. Os experimentos colaborativos na *internet* atualizam a discussão sobre o conflito secular entre a alta e a baixa cultura, conflito que atravessou o cubismo, os *readymades*, a arte *pop* e os grafites, até chegarmos aos dias de hoje, em que os memes novamente tensionam esse limite que não foi definitivamente superado, mas se atualizou. Na visão de Lawrence Alloway,

essa arte recém emergente devia ser entendida como uma resposta à transformação de uma concepção piramidal da cultura ('alta' arte no ápice, a escória da cultura popular na base) em um *continuum* horizontal em que, como Alloway coloca, a cultura era percebida de modo menos subjetivo e hierárquico, simplesmente como 'algo que a sociedade faz'.⁸¹

Desde o início do século XX, mas especialmente a partir dos anos de 1950 – época de surgimento da arte *pop* –, certos elementos da cultura de massa passaram a participar do sistema da arte, enquanto assuntos, técnicas e linguagens: há obras que exploram as histórias em quadrinhos e os filmes hollywoodianos, outras que se apropriam de embalagens, produtos e técnicas industriais, outras de edições múltiplas cuja difusão é ampla e acessível e ainda casos em que as técnicas industriais são apropriadas pelos artistas. A arte *pop* não só aborda questões concernentes à cultura de massa mas, por seus procedimentos próprios, faz arte como componente da cultura de massa, de modo que essa hipotética segregação desapareceu e forçou a emergência de um conjunto de teorias, particularmente nos anos de 1960, que buscavam atualizar a definição da arte para que ela refletisse o estado de um campo que se integrava à sociedade, assumia-se enquanto sistema. Técnicas como a serigrafia e o uso de elementos do *design* gráfico tornam a obra de arte indistinta dos produtos da cultura de massa tanto por seus procedimentos quanto

81 Cf. MORLEY, Simon. **Writing on the wall**: word and image in modern art. Berkeley: University of California Press, 2005. p. 127. "(...) this newly emerging art was to be understood as a response to a transformation from a pyramidal conception of culture ('high' art at the apex, the dregs of popular culture at the foot) into a horizontal continuum in which, as Alloway put it, culture was perceived in a less judgmental and hierarchical fashion as simply 'what society does'." Tradução minha.

pelos temas.⁸²

Ecoando os argumentos de autores como [Walter] Benjamin e [Marshall] McLuhan, Lawrence Alloway observou que técnicas de produção em massa resultavam em 'uma multiplicidade de signos e palavras descartáveis' e o que anteriormente era manuscrito ou desenhado à mão, agora era gerado mecanicamente e infinitamente reproduzível. Alloway argumentou que isso minava o princípio do objeto original, feito à mão, de modo que o item imediatamente acessível e barato ameaçava, portanto, o valor da própria arte.⁸³

Como vimos, a radicalização do conceito de arte não é nova e a contaminação entre as supostas alta e baixa cultura foi um assunto central e projeto de diversos movimentos e manifestações artísticas. Atualmente, os memes atualizam essa discussão. Contudo, ainda não se encontram amplamente difundidos como práticas artísticas, apesar de guardarem com elas profundas relações. Sobre Warhol, o catálogo de uma exposição do artista relata que "sua linguagem pictórica consiste em estereótipos"⁸⁴, definição que podemos associar à noção de meme como unidade cultural recombinação, conceito no qual nos aprofundaremos na seção a seguir.

Por que motivo o r/place não é usualmente considerado parte do mundo da arte apesar de compartilhar inúmeras características e provocações com obras consideradas artísticas? Antes de buscarmos, como Danto, definir a arte nos interrogando sobre as características únicas de um objeto de arte que o diferencia de um objeto técnico, por exemplo, podemos nos interrogar sobre as razões pelas quais certas práticas, ideias e objetos não são

82 Cf. MORLEY, Simon. **Writing on the wall**: word and image in modern art. Berkeley: University of California Press, 2005. p. 131.

83 Cf. Ibid., p. 134. "Echoing the arguments of such writers as Benjamin and McLuhan, Lawrence Alloway has observed that techniques of mass production resulted in 'an expendable multitude of signs and words' and what has once been handwritten or drawn was now mechanically generated, and infinitely reproducible. This, Alloway argued, undermined the principle of the original, handmade object, and the readily accessible and cheaply produced item thereby threatened the value of art itself." Tradução minha.

84 STANGOS, Nikos (ed). **Concepts of modern art**. New York: Harper & Row Publishers, 1981. p. 228. "(...) his pictorial language consists of stereotypes". Tradução minha.

considerados arte mesmo se suas negociações forem idênticas à de outras manifestações que foram incorporadas pelo mundo da arte. Em sua bibliografia mais recente, Danto fabrica diferenças intangíveis para justificar que, mesmo aparentemente idênticos, os objetos artísticos e técnicos possuem distinções ontológicas: sentido, materialização e o vago conceito de *dreamlike* (onírico)⁸⁵. Nesse caso, a autenticação da obra de arte parece depender, de fato, do aval do mundo da arte, de modo que fica claro que esse âmbito institucional informa a ontologia do objeto de arte, pelo menos a partir da ótica do campo da arte ou da arte enquanto território. No entanto, a teoria institucional da arte, de George Dickie⁸⁶, e o *artworld* (mundo da arte) de Arthur Danto⁸⁷, são insuficientes para descrever todos os potenciais de um *sistema* da arte. Tanto quanto as instituições, um indivíduo pode ter autoridade para reconhecer os objetos de arte mesmo sendo ele somente um espectador. Poder-se-ia tentar uma apologia da ontologia da arte em uma escala macro – a partir de suas instituições e seus agentes –, no entanto é igualmente plausível que cada indivíduo – o público – tenha uma definição própria da arte, em escala nano. Como poderíamos afirmar categoricamente que uma abordagem tem precedência sobre a outra? As relações artísticas individuais não necessariamente dependem da certificação do mundo da arte, sendo que sua relevância é limitada pela escala de análise. O que significa que uma noção individual da arte não deixa de ser uma definição da arte, mas em escala nano, relativa ao indivíduo. A mudança de escala – um tipo de mutagênese no sistema que abala a sua topologia momentânea – é possível, mas não pressuposta: a opinião de um curador ou a teoria de um filósofo da arte, por exemplo, sofrem esse tipo de mutação de escala a partir do momento em que aumenta sua influência sobre o sistema. A princípio são restritas, mas passam a afetar outras escalas à medida que ampliam as suas

85 Cf. DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. 35 – 49. "One argument for the End of Art is that it rests on the fact that art and reality are in certain cases indiscernible. I thought if art and reality were indiscernible, we had somehow come to the end. Art and reality could in principle be visibly the same. But I had not realized at the time that the differences are invisible, as we saw in distinguishing the Brillo box from the *Brillo box* in that they have different meanings and different embodiments." Tradução minha.

86 Cf. DICKIE, George. Defining art. **American Philosophical Quarterly**, v. 6, n. 3, p. 253-256, jul. 1969.

87 Cf. DANTO, Arthur. The Artworld. **The Journal of Philosophy**, v. 61, n. 19, p. 571-584, out. 1964.

conexões. A coexistência de ideias contraditórias ocorre espontaneamente em relação à arte e recusa paradigmas de totalização. Nesse sentido, a ideia de sistema da arte – que comporta as teorias conflitantes e mesmo as associações externas ao mundo da arte – tem mais abrangência que a noção de mundo da arte, pois não só reconhece o termo por seu dinamismo e relativismo, mas introduz a possibilidade de tratamento epistemológico da arte, em contraponto à sua abordagem estritamente ontológica. Como já dissemos – e reiteramos –, o reduativismo implícito nas abordagens ontológicas da arte são tão fundamentais a esses sistemas quanto o são as teorias determinísticas da física sob uma moldura científica (e mesmo complexa). A definição de um campo, de um mundo, de um território, é particularmente importante como estratégia de organização e também de investigação. No entanto, e cabe aqui um destaque, é igualmente relevante reconhecermos as linhas de fuga e os potenciais de desterritorialização da arte, introduzindo outras formas de interpretação, entendimento e mesmo de organização do sistema ativado pelos objetos, processos e sujeitos artísticos ou da arte.

Em complemento à emergência dos algoritmos deterministas (que chamaremos de uma emergência *dura*) – como no caso do *r/place* e dos demais experimentos colaborativos que mencionamos acima, em que a obra emerge a partir da interação imprevisível e recursiva entre o público e um conjunto de regras simples –, podemos identificar, no sistema da arte, emergências *maleáveis*. Uma obra pode ser complexa por depender da sociedade; a própria demanda de interpretação é prototipicamente complexa quando consideramos a rede ampla que afeta uma obra, mesmo que essa obra não seja estritamente interativa: os artigos publicados, as opiniões comunicadas, a curadoria de uma exposição, o local em que a obra é exposta; a obra pode ser isolada do mundo para análise, reduzida a si mesma como se fosse um sistema autônomo. No entanto, não podemos nos esquecer que, apesar dessa abstração possível, a obra está no mundo e, por isso, é afetada por ele. Nesse sentido, uma obra – enquanto sistema – é mais abrangente que sua materialização, pois existe também enquanto rede de relações. Um caso prototípico e extremo dessa

abordagem são as obras históricas alvejadas por ativistas para chamar atenção para uma causa ambiental, por exemplo: esses eventos imprevisíveis passam a fazer parte da história da obra, ainda que não tenham qualquer relação necessária com seu conteúdo, seu autor, seu passado ou sua forma. A obra se insere em um contexto mais amplo por meio de uma relação inusitada e não necessariamente coesa com sua significação e sua rede de relações apriorística.

* * *

A nova sopa é a sopa da cultura humana. Nós precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que transmita a ideia de uma unidade cultural de transmissão ou uma unidade de *imitação*. 'Mimese' tem uma raiz grega apropriada, mas desejo que seja um monossílabo que soa como 'gene'. Espero que meus amigos classicistas me perdoem se eu abreviar mimese para *meme*. Se for algum consolo, pode ser pensado alternativamente como relacionado à 'memória' ou à palavra francesa *meme*. (...) Exemplos de memes são músicas, ideias, bordões, estilos de roupas, modos de fazer jarros ou de construir arcos. Como genes se propagam no *pool* genético saltando de corpo a corpo por meio do esperma e de óvulos, também os memes se propagam em um *pool* memético saltando de cérebro a cérebro por meio de um processo que, no sentido amplo, pode ser chamado de imitação.⁸⁸

88 DAWKINS, Richard. **The selfish gene**. New York: Oxford University Press, 2006. p. 192. "The new soup is the soup of human culture. We need a name for the new replicator, a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of *_imitation_*. 'Mimese' comes from a suitable Greek root, but I want a monosyllable that sounds a bit like 'gene'. I hope my classicist friends will forgive me if I abbreviate mimese to *_meme_*. If it is any consolation, it could be alternatively thought of as being related to 'memory', or to the French word *_meme_*. (...) Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperm and eggs, so memes propagate themselves in a meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation." Tradução minha.

Memes estão dispersos por todos os lados. Imerso na cultura da *internet*, o r/place abrigou uma multiplicidade deles. Nos dias de hoje, a definição corriqueira dos memes os considera produtos virais que se replicam na *internet* com conteúdos que frequentemente adotam tons humorísticos e satíricos. No senso comum, o termo descreve especificamente esses produtos e, para muitos, pode parecer difícil imaginar obras de arte como memes ou, inversamente, memes como obras de arte. No entanto, o conceito criado na década de 1960 pelo biólogo Richard Dawkins possui uma profundidade e abrangência que devemos explorar para compreendermos as implicações dos memes no sistema da arte, da cultura e, mais amplamente, na experiência antrópica. Ao descrever a noção de meme em Richard Dawkins, Edmond Couchot afirma que

(...) memes são estruturas mentais que, de um indivíduo a outro, replicam ideias, representações mentais, elementos culturais de toda ordem. Por extensão, também são imagens, vídeos amplamente difundidos na *internet* e com significativa repercussão nas redes sociais.⁸⁹

Essa definição é mais abrangente que a ideia de que os memes são produtos virais difundidos na *internet*, de modo que manifestações desse tipo são uma forma como os memes se materializam, ou seja, um subconjunto englobado pela definição de meme. Para Richard Dawkins⁹⁰, memes são entidades de sentido replicáveis, como os genes. Eles concentram informação genética – ou, deveríamos dizer, memética –, conjuntos básicos de características e instruções para a difusão de ideias gerais concernentes à cultura humana, e são sujeitos à evolução. São, desse modo, as unidades de significação prototípicas de uma cultura ou sociedade; mínimos denominadores comuns da cultura humana que podem ser replicados e também recombinações. De modo sucinto, memes funcionam como unidades culturais recombinações que, ao se difundirem e gerarem novas manifestações, compõem a modificam a cultura humana. Memes, portanto,

89 COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 375.

90 Cf. DAWKINS, Richard. **The selfish gene**. New York: Oxford University Press, 2006.

participam de um processo de adaptação e evolução do ambiente cognitivo humano.

Além dos genes e do DNA, existem outras entidades capazes de se replicar. São as ideias, os comportamentos, os modos, as crenças, as mitologias, as obras de arte e ainda muitas outras coisas mais. Essas entidades, que se transmitem de indivíduo a indivíduo, da sociedade aos indivíduos e de geração em geração, são as unidades de replicação que Dawkins denomina “memes”, por sua ligação com a noção de imitação (ou mimese). Para Dawkins, os memes são estruturas vivas e não metáforas. Eles se propagam de cérebro a cérebro por um processo de replicação, como fazem os vírus, e agem no interior dos cérebros transformando-os em veículos capazes de retransmitir essas entidades.⁹¹

Se a Mona Lisa enquanto pintura que retrata a Gioconda é uma obra de arte, a mesma obra possui um componente enquanto símbolo cultural ou ideia, ou seja, um meme: uma unidade de significação que não opera de modo indicial em relação à obra, mas que concentra significados que podem ser comunicados através do meme, que podem ser transformados e recombinaados para produzirem novos produtos culturais e formas de significação. De modo abrangente, o meme pode ser entendido como uma estrutura de redundância que concentra significados, seja ela uma estrutura simples ou complexa: a frase pronta (um provérbio ou uma citação), o símbolo (um *emoticon* ou uma representação metafórica como a pomba ou o ramo de oliva), o gesto (*thumbs up*), a significância cultural de uma imagem ("O grito" de Edward Munch) operam como memes cujos sentidos são relativamente estabilizados em comunidades coesas – independente de suas escalas – e que podem ser utilizados para comunicar sentidos específicos (o polegar erguido para confirmar o aceite ou a concordância, por exemplo) ou como substrato a ser desvirtuado como forma de contestação (a intervenção L.H.O.O.Q., de Duchamp, com a inclusão de texto, barba e bigode na imagem da Mona Lisa).

Como em todo sistema de significação, a informação pode ser repetida ou desvirtuada por

91 COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 376 – 377.

ação de um leitor, de um autor ou pelas confluências rizomáticas e/ou complexas do meme e sua rede de relações intrassistêmicas ou ecossistêmicas. Os memes, no sentido de Dawkins, participam do processo artístico desde tempos imemoriais: da simbologia que atravessa as obras ao longo dos séculos, às cenas prototípicas representadas reiteradas vezes, aos processos e modos de fazer (como os *readymades*). Nesse sentido a pintura da *Monalisa* (a obra original) não é um meme, mas o sistema emergente a partir da obra – as ideias e reverberações culturais concernentes à *Monalisa* – fazem dela uma unidade cultural. O meme associado à pintura é tensionado pela intervenção L.H.O.O.Q, de Duchamp, pelas reproduções e reinterpretações da obra, pelas interpretações dos espectadores, pelas releituras. Todo esse sistema que compreende, em seu núcleo, a noção da obra – em âmbito cultural –, concerne a um meme. Mais que uma obra de arte, uma pintura a óleo sobre tela realizada por Leonardo da Vinci durante o Renascimento, a *Monalisa* é um protótipo cultural que ativa e agencia signos em redes de relações e intensidades. Além do mero trabalho original, o meme *Monalisa* é uma unidade básica que fomenta também as ramificações da obra manifestas em múltiplas dimensões: semiológicas, semânticas, espaciais, temporais, relacionais, subjetivas, pessoais, coletivas, entre outras.

(...) as ideias se transformam ao se difundirem. Comparadas aos genes, as ideias são instáveis, elas raramente se reproduzem de maneira idêntica. A lei geral da transmissão cultural não é a replicação, mas a transformação. Em contrapartida, a estabilidade que certas ideias ou representações podem ter seria atribuída ao que Sperber denomina “atratores culturais”. Quando a atração é forte, as modificações trazidas pela transmissão afetam muito pouco o conteúdo das ideias.⁹²

Desse modo, penso que o meme é tanto o núcleo relativamente estável representado por uma unidade cultural – como Dawkins – quanto participa de um sistema mais amplo de relações, nesse caso potencialmente instável. Desse modo, podemos entender o meme

92 COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 379.

como um protótipo cultural ou protótipo de signo cultural e, ao mesmo tempo, como ponto de inflexão de um sistema mais amplo onde ele se conecta, se modifica e altera os signos negociados por esse sistema. Analisado de forma isolada, o meme opera como nódulo de um rizoma que codifica informações culturais básicas relativas a fenômenos ou objetos, sendo que esse próprio nódulo se expande – para dentro – como sistema. Por participar de um sistema de relações, a noção de unidade pode se mostrar bastante problemática como descrição, a não ser que nos postemos sob uma ótica reducionista de analisar um nódulo isoladamente do sistema do qual ele faz parte. No entanto, dada a forma de transmissão dos memes, percebemos que ele não opera a partir de sua definição reducionista, mas como elemento conectivo sujeito a mutações ao longo do tempo.

Um 'meme-ideia' pode ser definido como uma entidade que é capaz de ser transmitida de um cérebro ao outro. O meme da teoria de Darwin é, portanto, aquela base essencial da ideia em comum que é retida por todos os cérebros que entendem a teoria. As diferenças nas maneiras como as pessoas representam a teoria não são, por definição, parte do meme.⁹³

Retornamos ao ponto onde paramos ao identificarmos os memes de *internet* como um subconjunto da noção mêmica de Dawkins e, agora, também como recorte da elaboração supracitada. Como no mundo, há memes fundadores na cultura da rede. A cultura dos memes de *internet* sublinha seu caráter recombinante, na medida que imagens prototípicas da cultura humana – que representam emoções, sentimentos, sensações, ideias fundadoras da cultura e assim por diante – são apropriadas em diferentes situações para condensarem significados e para localizarem determinado texto semiológico no rizoma mais amplo do qual a cultura e a experiência antrópica fazem parte. Nesse contexto, os memes de *internet* não só fazem parte da cultura de massa como falam sobre

93 DAWKINS, Richard. **The selfish gene**. New York: Oxford University Press, 2006. p. 196. “An 'idea-meme' might be defined as an entity that is capable of being transmitted from one brain to another. The meme of Darwin's theory is therefore that essential basis of the idea which is held in common by all brains that understand the theory. The *differences* in the ways that people represent the theory are then, by definition, not part of the meme.” Tradução minha.

ela, um movimento semelhante ao que observamos nos experimentos da arte *pop*. Em certo sentido, a atual cultura dos memes de *internet* dá prosseguimento à arte *pop*, uma vertente artística preocupada em integrar elementos da cultura de massa nas obras de arte e reivindicar os espaços cotidianos para o mundo da arte, processo que provoca abalos internos e externos ao sistema. Os processos, materiais e temas abordados nos dois casos são semelhantes e tanto as obras de arte quanto os memes de *internet* operam como formas de significação e experiência, no entanto somente as primeiras são consideradas representantes do mundo da arte. Os memes de *internet* não são comumente compreendidos como espécimes pertencentes ao domínio da arte, mas como manifestações espontâneas da sociedade, no entanto atualizam a problemática entre a cultura de massa e a arte e se inserem na linhagem da arte do século XX, talvez com a diferença nuclear que não falam sobre arte ou se reconhecem como tal. A distinção fabricada soa como resquício das teorias da arte institucional e do mundo da arte, tão presentes nos anos de 1960, de modo que nos questionamos se ainda estão erguidas as muralhas que separam as supostas “baixa” e “alta” culturas, mas hoje sob novo disfarce. Após a contestação provocada pela arte *pop*, os produtos da cultura de massa não foram efetivamente incorporados ao domínio da arte, somente autorizados como possíveis participantes do processo artístico segundo definições ontológicas vagas de campos que insistem em segregar as formas humanas de conhecimento e de produção de significados. A distinção entre arte e vida, apagada por diversos artistas desde as vanguardas modernistas, continua em voga, de modo que a cultura de massa não se encontra integrada aos campos da arte que somente passaram a aceitá-la como fonte de materiais e referências, ainda hoje de modo relutante, em muitos casos. Uma abordagem ecossistêmica promove um entendimento relacional das formas plurais que a cultura humana assume e permitem uma investigação mais abrangente das influências mútuas entre manifestações distintas do conhecimento humano.

No decorrer de sua evolução, a espécie humana modificou de maneira considerável seu ambiente ao construir inumeráveis nichos que a tornam

relativamente independente dessa pressão [do ambiente]. Ao estabilizar seu ambiente – por exemplo, ao ser capaz de viver no frio, graças às roupas quentes, sem esperar durante milênios que o ambiente selecione os genes naturalmente resistentes ao frio –, o homem privilegiou a seleção pela cultura em detrimento da seleção pela adaptação ao ambiente, uma cultura acumulativa que se transmite de geração em geração.⁹⁴

* * *

Os campos da arte não cessam de verem surgir novas fronteiras em um processo cíclico onde, logo após a radicalização do conceito, sua negação e expansão de escopo – como no caso da antiarte dadaísta e experimentos fronteiriços das vanguardas modernistas –, novas divisas são erigidas por meio de teorias e definições com ânsias unificadoras e totalizantes. Um ímpeto análogo à contestação cubista em relação à incorporação de recortes de jornal e elementos da cultura impressa e cotidiana nas obras de arte, à dispersão das distinções entre o objeto trivial e o objeto de arte promovida pelos *readymades* e à implosão da separação entre a alta e a baixa cultura da arte *pop* ocorre agora com a linguagem dos memes e a difusão de obras de arte em meios digitais. De certo modo, precisamos novamente reivindicar que o mundo da arte – em especial suas instituições e seus agentes – reconheça o potencial de mais uma linguagem artística, de um modo mais inclusivo e relacional de se reconhecer o que participa ou não das experiências da arte. Enquanto o paradigma disciplinar maquina campos da arte e fortifica as suas divisas – como uma aduana que deve autorizar a passagem de um ou outro conceito, uma ou outra prática, um ou outro objeto, uma ou outra ideia –, uma abordagem

94 COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 388 – 389.

desterritorializada da arte, enquanto sistema aberto, instaura um tipo de navegação transdisciplinar, indisciplinar ou mesmo adisciplinar que dispersa os componentes de um sistema e os coloca em situação de potencial fluidez, sujeito a atualizações que modificam a natureza e a topologia do sistema. Movimentos de ordem e desordem são momentâneos, de modo que o sistema se atualiza em direção a maior ou menor instabilidade a todo instante, fazendo emergirem novas organizações.

Parte do cerne teórico desta tese é o fato que o sistema da arte, em oposição à arte como campo, não precisa reconhecer fronteiras bem delimitadas, de modo que todo processo cognitivo e sensorial humano pode participar desse sistema de modo constante ou transitório, pode contribuir para mudanças topológicas que alteram a própria constituição do sistema. Desse modo, a inclusão de novas tecnologias, por exemplo, no sistema da arte deve ser vista de modo natural, em oposição à grande labuta diplomática que envolve o trânsito entre campos do conhecimento e da arte. Essa é uma diferença fundadora entre as duas abordagens e implica em formas de navegação muito distintas, fluida em um caso e sobredeterminada no outro. Em relação aos sistemas, não é necessária a renegociação das fronteiras – como em um campo – através de repetitivas reivindicações a cada momento em que ocorre uma nova descoberta, invenção, evolução ou revolução, visto que o sistema rizomático sobre o qual falamos é dinâmico e sujeito a influências ecossistêmicas. Há interferências cuja intensidade pode ser tão infinitesimal que promoverá pouca alteração no sistema de modo amplo, no entanto há outras que podem desestabilizar zonas inteiras, que pode provocar rupturas e ligações inéditas, que pode promover aproximações, distanciamentos e mudanças de natureza. Um sistema não constitui uma estrutura determinista, mas uma organização fluida que é afetada pelo tempo, pela navegação e pelos filtros que aplicamos sobre ele, sejam de escalas, dimensões ou níveis. Enquanto tecnologias potencialmente artísticas, não há diferença entre um pincel, um computador e um microscópio de elétrons, a não ser um axioma que busca conservar certas tradições da arte ou axiomas ontológicos que oferecem visões

reduzidas da arte. A validade dessas teorias isolacionistas é inegável, no entanto é igualmente relevante oferecermos à arte um entendimento mais difuso por meio do qual podemos identificar relações e distanciamentos que, do contrário, poderiam passar despercebidos durante as derivações em campos altamente especializados e territorializados.

A contestação e a resistência à mudança operam de modo periódico em relação à arte. Tratam-se de forças divergentes que fomentam a adaptação do sistema e apontam para formas de abordagem distintas, mas igualmente produtivas para a análise da arte, cada qual com sua finalidade e escopo. No final do século XIX, Charles Baudelaire criticou ferozmente a fotografia "na qual ele vê uma imagem 'trivial' que apenas reproduz a natureza, sem inteligência nem arte e com a mais desoladora exatidão. Baudelaire teme, sobretudo, que de tanto suprir a arte em algumas de suas funções, a fotografia a suplante definitivamente ou a corrompa completamente"⁹⁵. Apesar de seu julgamento arbitrário, ele estava certo quanto ao poder da fotografia "destituir o pintor de seu poder imagético". Nas décadas seguintes a fotografia ganhou espaço no mundo da arte e influenciou um desvio de fase gradual que culminou no Impressionismo: se a câmera fotográfica imitava com maior precisão a realidade, os artistas passaram a representar um estrato intangível da realidade: as sensações e impressões. O que ocorreu não foi uma substituição do artista pelo fotógrafo, mas uma abertura das fronteiras da arte da época que permitiram a expansão do campo e das práticas artísticas, em um movimento precursor das rupturas que viriam, nas décadas seguintes, com os projetos modernistas. Hoje, a fotografia é uma técnica praticamente ubíqua em exposições de arte contemporânea, tendo sido fagocitada pelo mundo da arte ao longo do século XX. No entanto, suas influências sobre o sistema da arte e o ecossistema onde se processa a experiência humana foram sentidos antes que a técnica pudesse efetivamente invadir os campos da arte. Atualmente, não há questionamentos significativos se as obras produzidas com a técnica fotográfica são arte,

95 COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 23.

essa discussão ontológica foi, em grande medida, superada durante as primeiras décadas do século XX quando foi reconhecido o potencial de utilização da fotografia com fins artísticos. Essas resistências internas do campo a se expandir são frequentes e atualizadas reiteradamente com mudanças muito sutis: ao invés de revoluções, os campos da arte têm sofrido adequações paulatinas aos novos meios e linguagens. Penso que o meme tem um poder transformador na arte similar à arte *pop* dos anos 50 e 60, todavia muitos curadores, críticos e mesmo artistas ainda relutam em reconhecer que a história, mais uma vez, se repete. Aliás, esse é um padrão que escapa à arte e invade a cultura e a sociedade: a resistência à mudança e ao reconhecimento que, em uma abordagem sistêmica, há relações fluidas entre as manifestações do conhecimento, e não fronteiras.

"(S)e você parar para pensar, lojas de departamento são parecidas com museus."⁹⁶

O excessivo conservadorismo no campo da arte quanto a seu próprio escopo também se observa em relação às disciplinas e às categorias do conhecimento humano; não necessariamente em termos de assuntos e abordagens, mas, a princípio, em termos ontológicos: para alguns, um objeto *ser* arte é um privilégio que não pode ser conferido a esmo. De algum modo, sente-se que é preciso preservar as categorias e os limites disciplinares impostos de modo arbitrário ou histórico e só assim, através de uma definição determinística, pode-se operar de modo lógico. O dadaísmo ensinou um século atrás: o que é feito para negar a arte pode muito bem, paradoxalmente, acabar por ser considerado uma forma de arte. Por ironia ainda maior, pode acabar se tornando um dos principais fatores para uma revolução no entendimento da arte e o desenvolvimento de visões mais abrangentes da arte, como ocorreu a partir das vanguardas modernistas em direção ao que hoje descrevemos como a arte contemporânea. Essa limitação de escopo traduz o paradigma de especialização que se reforçou a partir da revolução científica:

96 WARHOL, Andy apud STILES, Kristine; SELZ, Peter (eds.). **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 344. "(W)hen you think about it, department stores are kind of like museums." Tradução minha.

hoje, pensa-se mais nas interseções entre campos distintos e autônomos do que na integração manifesta, na realidade concreta, entre os componentes do mundo. Ainda que se aceite e defenda abertamente as práticas inter e transdisciplinares que visam reconciliar as áreas autônomas do conhecimento, manifesta-se uma resistência silenciosa a pensar o conhecimento de modo integrado, sem a necessidade de separação entre áreas autônomas, mas segundo outros paradigmas mais fluidos e relacionais – como o rizoma e os sistemas complexos.

Existe limite para a arte? Há um motivo para buscarmos restringir esse sistema a um campo? Há motivo para recusarmos as novidades, enquanto elas se estabelecem, em favor de uma organização estável e mais previsível? As vanguardas e as neovanguardas vociferaram que não, mas hoje se tornaram parte de uma nova definição dogmática da arte: o mundo da arte incorpora a revolução, a rebeldia, e as domestica internamente aos seus limites, criando novos preconceitos e axiomas que deverão, novamente e repetidamente ser questionados e desmontados. Sempre haverá novas rebeldias, novas tecnologias, novos modos de pensar, de comunicar, de distribuir e, além dos sistemas e dos campos, a arte opera como modo de conhecer e descobrir. Onde houver desconhecidos e indeterminações, haverá espaço para explorações e manifestações artísticas, de modo que técnicas e tecnologias, conceitos e metodologias, práticas, meios e linguagens novos e ainda não consolidados não devem ser, aprioristicamente, recusados pelo mundo da arte, mas reconhecidos como fronteiras do conhecimento a serem explorados por vieses artísticos, científicos e filosóficos. Se a primazia da pintura e da escultura se encerrou há muito tempo, se caminhamos no sentido de aceitarmos a integração do cotidiano à arte, que no futuro possamos reconhecer que o passado se repete para evitarmos impedir explorações e navegações inéditas em função de preconceitos históricos. A cisão do campo deve ser promovida como estratégia de fomento ao conhecimento, não para limitá-lo e restringi-lo segundo critérios ontológicos arbitrários. Não há limites de técnicas, assuntos, tecnologias para a arte, do mesmo modo

como o conhecimento se faz sem limites, desde que estejamos explorando o mundo, desbravando desconhecidos, propondo conformações para o conhecimento humano, expandindo, contraindo e modificando as nossas premissas mais fundamentais, nossas certezas mais absolutas. Sabe-se que, no mundo da arte, não há absolutos, mas pluralidade e liberdade, ainda que nem todos pratiquem esse entendimento.

Estaremos fadados a reviver, ciclicamente, negações e preconceitos intermináveis e análogos entre as épocas ao longo da evolução da arte? Penso que isso não é necessário se adotarmos uma posição filosófica pluralista: isso não implica que concordemos com todas as teorias a partir de um âmbito de generalização ou que aceitemos qualquer argumentação, por mais infundada que seja, mas que reconheçamos os recortes sistêmicos específicos em que as teorias afloram e onde podem de fato se desenvolver. Antes da recusa à incorporação das novas tecnologias, das novas ideias, das novas práticas ao campo da arte, penso que devemos oferecer espaços, no sistema da arte, para a radicalização e a contestação, pois o passado já nos indica que mais cedo ou mais tarde métodos, ferramentas, conceitos, temas controversos e externos ao sistema serão incorporados ao mundo da arte, mas não necessariamente precisam sê-lo através da resistência permanente ao novo, à mudança ou à diversidade.⁹⁷ Surgirão novos campos da arte, as fronteiras entre eles serão renegociadas e haverá objetos dentro e fora desses territórios: não há problema, essa é uma estratégia de uma forma de pensar determinista baseada na diferenciação. Contudo, de modo mais abrangente, há um sistema que media relações fluidas imerso em um ecossistema que não estabelece fronteiras rígidas ou estabilidades perenes e onde o mundo pode estabelecer conexões, confluências, compartilhamentos de elementos tão distintos quanto possível, em oposição ao movimento de segregação dos territórios. O que significa analisar um experimento científico sob a ótica de um modo de conhecimento artístico? Em relação à perspectiva territorial da arte, essa proposta faz pouco sentido. Já em uma visão ecossistêmica,

97 Cf. FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 57.

fervilham significados e ramificações.

Ao mesmo tempo em que o mundo manifesta coesão, há movimentos opostos que escapam através de contradições e forças conflitantes. A auto-organização e a adaptação que promovem emergências de novas organizações não seriam possíveis em um mundo de equilíbrio inabalável, onde imperasse somente o caos ou a redundância, portanto por que deveríamos pensar que há uma solução singular para a interpretação e a exploração do mundo? Por que uma teoria deveria unificar o conhecimento – ainda que somente de uma área –, quando teorias conflitantes são justamente o modo como esses conhecimentos se manifestam no mundo e evoluem? Penso que há conflito entre vertentes teóricas, pois o conflito é manifesto no mundo, lugar de heterogeneidade. A filosofia, a ciência e a arte, enquanto modos de conhecimento, não precisam se ocupar de resolver, interna ou externamente, todos os conflitos, mas devem possibilitar a compreensão justamente dos modos como essas forças conflitantes participam da tessitura do mundo e do conhecimento. Certos conflitos podem ser resolvidos, outros serão duradouros, enquanto outros, ainda, talvez sequer sejam conflitantes, apesar de parecerem assim. Um pensamento de base dicotômica em que oposições são irreconciliáveis, em que a lógica depende de uma causalidade linear, fabrica noções totalizantes, enquanto a adaptação – como variedade causal – e a recursividade apontam para paradigmas distintos que permitem explorar o mundo apesar de suas contradições inerentes, sem que com isso seja necessário solucionar artificialmente essas contradições. Um pensamento distributivo, em oposição a uma lógica isolacionista, almeja conciliar a diversidade sem com isso excluir componentes ou planificar a topologia do pensamento. Segundo a moldura epistemológica que aqui chamamos rizomática, a contradição e a indeterminação são partes essenciais dos sistemas: são modos de promover adaptação e evolução.

* * *

Projetos colaborativos como a Wikipedia e o Reddit salientam importantes aspectos do desenvolvimento das redes de comunicação atuais que demonstram uma mudança radical entre elas e os meios monológicos. A democratização do conhecimento tornou-se uma utopia factível, uma vez que as tecnologias hoje disponíveis habilitam o acesso irrestrito aos conteúdos com custos potencialmente muito baixos, de modo virtualmente imediato e sem qualquer tipo de restrição espacial ou temporal. Em particular a partir do início dos anos 2000, no entanto, forças de oposição à liberdade irrestrita da utopia das redes se fortaleceram e passaram a operar de modo a aplicar à *internet* o mesmo tipo de limitação que observamos no mundo concreto. Proliferaram os processos por infringimento às leis de direito autoral com o dúbio argumento de que o compartilhamento pirata de textos, filmes e músicas consiste em roubo, quando na verdade nada é suprimido. As corporações buscaram transferir o seu poder minguante para a rede, de forma que serviços de distribuição gratuitos e revolucionários como as primeiras plataformas P2P, entre as quais o SoulSeek e as plataformas de distribuição de *torrents* se viram submersos em faraônicas pilhas de processos judiciais enquanto a lógica de exploração típica do mundo concreto e das grandes gravadoras e editoras era transferida para o Spotify, o JSTOR e um conjunto restrito de plataformas centralizadoras e de acesso restrito. Enquanto os *blogs* – do final de 1999 ao início dos anos 2000 – fomentavam uma navegação descentralizada e múltipla, diretamente através dos *sites* dos autores, os anos seguintes viram surgir plataformas imensas com grande poder de manipulação e moderação, como o Facebook e o Twitter, diminuindo a autonomia dos indivíduos, enquanto os submetiam a algoritmos escusos e opacos e a uma curadoria de conteúdos disfarçada de diversidade. A utopia de descentralização dos anos de 1990, em que o tráfego na *internet* era distribuído entre um conjunto amplo de *sites* relativamente pequenos e plataformas embrionárias, foi substituída pela centralização em torno de um

conjunto muito restrito de grandes corporações e plataformas que ameaçam a diversidade da rede⁹⁸. Em pouco tempo, a utopia do conhecimento livre e a suposta liberdade que a *internet* trazia em seus primórdios foram substituídos por uma distopia de fato, pela perseguição ao conhecimento livre e a reiteração de modelos obsoletos de distribuição do conhecimento. Evgeny Morozov resume essa percepção ao constatar que "(a) aldeia global jamais se materializou – em vez disso, acabamos em um domínio feudal, nitidamente partilhado entre as empresas de tecnologia e os serviços de inteligência".⁹⁹

Como Schwartz comentou em seu artigo de 1973, "as novas mídias podem comunicar novos valores encarnados em si ou podem promover um consumismo novo e dinâmico, numa embalagem eletrônica para valores antigos".¹⁰⁰

Sem surpresa, as relações de poder e de controle do mundo concreto invadiram a *internet* e as redes, expandindo seus tentáculos pelos ambientes virtuais computacionais. Isso não significa que a utopia mencionada não possa vir a se materializar, mas um tipo semelhante de ação revolucionária, como aquelas que vemos no mundo concreto, pode ser necessária no mundo virtual de forma a reivindicar as redes novamente para os indivíduos, e não para os projetos autocráticos dos governos, dos discursos extremistas e das corporações. Afastada de seus princípios, a *world wide web* imaginada por Tim Berners-Lee precisa se reconciliar com sua história.

A *web* evoluiu como uma ferramenta poderosa e ubíqua porque ela foi construída sob princípios igualitários e porque milhares de indivíduos, universidades e empresas trabalharam, tanto de modo independente quanto como parte do World Wide Web Consortium, para expandir suas capacidades baseados nesses princípios. (...) O mais importante princípio de *design* subjacente à utilidade e ao crescimento da *web* é a

98 WHITE, Russ. **The Centralization of the Internet**. Disponível em: <https://www.thepublicdiscourse.com/2021/08/77139/>. Acesso em: 13 maio 2022.

99 MOROZOV, Evgeny. **Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política**. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 15.

100 *Ibid.*, p. 25.

universalidade. (...) A descentralização é outra importante característica.¹⁰¹

À medida que a *internet* se desenvolveu e se consolidou como parte fundamental da experiência humana contemporânea, aumentaram o escopo e a intensidade das colaborações em massa enquanto cresceu também o ímpeto regulatório e restritivo sobre a rede: as formas arcaicas de regulação do mundo concreto não foram adaptadas para as redes computacionais de modo a promover a democratização e a liberdade, ao contrário, elas foram reproduzidas, no mundo virtual, através de metáforas do mundo concreto voltadas à restrição de acesso, ao controle e ao monitoramento dos indivíduos. Ao invés da utopia da distribuição livre de conhecimento e da coexistência e alcance de vozes plurais, encontramos a distopia do rastreamento dos comportamentos, da monitoração constante e dos conhecimentos restritos e regulados por grandes plataformas e companhias. Esse movimento acentua as palpáveis interferências entre a realidade concreta e a realidade virtual. Movimentos entre o concreto e o virtual ocorrem simultaneamente nas duas direções: os efeitos produzidos no mundo virtual podem ser sentidos no mundo concreto e vice versa, marcando um ponto de virada em que é impossível não reconhecer a realidade e a tangibilidade dos ambientes virtuais computacionais. Ao mesmo tempo, ainda necessitamos reconhecer e potencializar as especificidades dos ambientes virtuais computacionais, pois não basta que eles sejam compreendidos como extensões e metáforas do mundo concreto.

Ocorre com os computadores, como com os demais objetos técnicos, uma causalidade recursiva em que as realidades produzidas por eles influenciam a cultura e a sociedade, ao

101 BERNERS-LEE, Tim. **Long Live the Web**: A Call for Continued Open Standards and Neutrality. Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/article/long-live-the-web/>. Acesso em: 12 dez. 2021. "The Web evolved into a powerful, ubiquitous tool because it was built on egalitarian principles and because thousands of individuals, universities and companies have worked, both independently and together as part of the World Wide Web Consortium, to expand its capabilities based on those principles. (...) The primary design principle underlying the Web's usefulness and growth is universality. (...) Decentralization is another important design feature." Tradução minha.

mesmo tempo que são influenciadas por mudanças processadas nos ambientes antrópicos: concretos e cognitivos. "(...) (A)s necessidades amoldam-se ao objeto técnico industrial, que assim adquire o poder de moldar uma civilização."¹⁰² Em certa medida, a máquina possibilita a emergência de espaços virtuais computacionais e esses espaços fomentam a invenção, o aperfeiçoamento e a adequação da máquina: há mundos criados com as máquinas que informam a sua evolução, do mesmo modo como as necessidades manifestas no mundo fomentam a criação das máquinas. Pensemos a respeito da computação, uma operação anterior à existência dos computadores eletrônicos e digitais que responde pela necessidade de calcular: estoques de grãos, manadas, pessoas. A história da mais antiga forma de auxílio mecânico ao cálculo, o ábaco, se inicia antes de 450BCE. Utilizado para cálculos aritméticos simples, como adições e subtrações, esse precursor dos computadores foi desenvolvido a partir da forma de registro de quantidades numéricas utilizada na Babilônia pelo menos desde 3000 BCE, época de surgimento da escrita cuneiforme¹⁰³. Ao longo dos milênios seguintes foram inventados e aperfeiçoados numerosos aparatos cuja função era computar, até que, no início do século XIX, o engenheiro e polímata Charles Babbage inventou o primeiro computador mecânico, uma máquina programável com cartões perfurados. Na época seu projeto não foi concluído, mas em 1890 Herman Hollerith descobriu um modo de empregar cartões perfurados para simplificar a lida com as informações referente ao censo norte-americano¹⁰⁴. Mais tarde ele fundaria a IBM, companhia que teve papel fundamental na história da computação pessoal. De uma necessidade básica – a necessidade de cálculo – surgiram aparatos que evoluíram e se modificaram, incorporaram funções e desvios de funcionalidade ao longo das eras até que emergissem os computadores atuais. Os potenciais deflagrados por cada iteração nesse processo evolutivo criaram ou manipularam as realidades virtuais

102 SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. p. 62.

103 Cf. MCNEIL, Ian (ed.). **An encyclopaedia of the history of technology**. London, New York: Routledge, 2002. p. 687.

104 Cf. BUNCH, Bryan Hammond. **The history of science and technology**. Boston, Nova Iorque: Houghton Mifflin Company, 2004. p. 313.

humanas, a cultura e a tecnologia, informando esse desenvolvimento de modo que, após uma invenção e sua aplicação na sociedade, surgiram novas formas de virtualização particulares de cada aparato que, conseqüentemente, informaram o desenvolvimento de novos aparatos.

Essa ilustração histórica reforça um processo que vemos acontecer, em tempo real, nos dias de hoje com os computadores mas, também, com diversos outros objetos técnicos. Aspectos dos espaços virtuais foram integrados irremediavelmente à vida social e são presentes mesmo nas interações que ocorrem no mundo concreto, sem a mediação direta das máquinas. Em turno, as mudanças provocadas na sociedade provocam a emergência de novas ramificações no objeto técnico e nos mundos virtuais aos quais ele dá acesso. Observa-se uma causalidade mútua, uma reciprocidade entre esses elementos que contraria a noção de gênese: o espaço virtual não é fruto dos computadores digitais, mas uma construção gradativa dispersa ao longo da história antrópica, distribuída entre diferentes objetos técnicos, culturas e tecnologias. Antes de identificarmos uma gênese, devemos reconhecer que os objetos técnicos negociam as noções de simultaneidade, historicidade, coexistência e recursividade: são fruto de aperfeiçoamentos graduais, de conhecimentos e de formatações da cultura e da sociedade e não representam estados definidos, mas etapas de uma evolução e uma adaptação continuadas. Os objetos técnicos refletem essa multiplicidade de origens, mas também modificam o panorama da experiência humana, informando a própria cultura e tecnologia a partir das quais eles emergem.

A ideia de progresso, no que tem de mítica, vem da ilusão de simultaneidade, que faz com que se tome por estado o que é apenas etapa. Ao excluir a historicidade, o enciclopedismo introduz o homem na posse de uma falsa enteléquia, pois essa etapa ainda é rica em virtualidades. Nenhum determinismo preside a invenção e, quando o progresso é pensado como contínuo, isso mascara a própria realidade da

invenção.¹⁰⁵

Podemos pensar nos computadores atuais como meios de acesso a espaços virtuais instanciados, na realidade concreta, de diferentes formas: seja através dos códigos de programação ou das interfaces gráficas de usuário, por exemplo. O espaço virtual que emerge da interação entre os seres humanos e os computadores não pode ser resumido às formas de *output* da máquina, como a matriz de *pixels* das telas de LED. Enquanto o computador processa essa matriz de modo ordenado, mas sem conhecimento a respeito do conteúdo e do tipo de projeção mental gerada pelas imagens produzidas, o indivíduo, ao se expor à tela, produz mundos virtuais cognitivos por meio de uma forma de percepção que expande o mero registro técnico – binário – de produção dessas realidades. Se tecnicamente o computador opera com base determinista, por meio da interface com os seres humanos ele se apresenta como um sistema sustentado nas abstrações geradas a partir do funcionamento sincrônico entre elementos dispersos ligados em um conjunto, sendo que os espaços virtuais computacionais emergem das interações organizadas entre os objetos técnicos e os indivíduos, consistindo em uma parte fundamental da experiência desses objetos. Esse é um processo semelhante ao que Humberto Maturana identifica acerca dos relógios: “O relógio não dá a hora, mas na dinâmica de relação relógio-observador, aí está a hora. A hora não está no relógio. A hora está na relação do observador com o objeto observado”¹⁰⁶. O computador é indissociável dos espaços virtuais que ele cria. Pode-se supor que a origem dos espaços virtuais são os computadores, mas penso que não. A noção de gênese e de origem não deve se aplicar a essa análise: o espaço virtual computacional é simultâneo e paralelo ao computador; indissociável dele, por ser acessado (aprioristicamente) por meio da máquina, mas dependente, a princípio, da interface com os seres humanos. É nessa conexão que emerge o espaço virtual: não estritamente em função da estrutura técnica da máquina ou cognitiva dos indivíduos, mas

105 Cf. SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. p. 171.

106 MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 65.

por meio de uma interação.

Só são inventados, propriamente falando, os objetos técnicos que, para ser viáveis, precisam de um meio associado; com efeito, eles não podem ser formados parte por parte, ao longo de fases de uma evolução sucessiva, pois só podem existir inteiros ou não existir. Os objetos técnicos – que, em sua ligação com o mundo natural, põem em ação, de maneira essencial, uma causalidade recorrente – só podem ser inventados e não progressivamente constituídos, pois tais objetos são a causa de sua condição de funcionamento. Esses objetos só são viáveis quando o problema é resolvido, ou seja, quando existem com seu meio associado. (...) (O)s elementos que constituirão materialmente o objeto técnico, e que existem separados entre si, sem um meio associado antes da constituição do objeto técnico, devem organizar-se em relação uns aos outros em função da causalidade circular que existirá quando o objeto estiver constituído; aqui, portanto, trata-se de um condicionamento do presente pelo futuro, pelo que ainda não existe. Essa função de futuro só muito raramente pode ser obra do acaso; ela requer o uso de uma capacidade de organizar elementos com vistas a certas exigências que têm valor de conjunto, valor diretivo, desempenhando o papel de símbolos que representam o conjunto futuro que ainda não existe. A unidade do futuro meio associado no qual se manifestarão as relações de causalidade que permitirão o funcionamento do novo objeto técnico é *representada, encenada*, tal como um papel pode ser encenado, na ausência do personagem verdadeiro, pelos esquemas da imaginação coletiva.¹⁰⁷

A experiência amparada pelas técnicas e tecnologias cria mundos e, nesses mundos, se desenvolvem linguagens específicas – algumas vezes como metáforas do mundo concreto, em outras como ramificação das particularidades desses mundos. Desse modo, os mundos virtuais que emergem do uso dos computadores dependem de linguagens – dotadas de sintaxe e semântica específicas – por meio dos quais eles possam existir, ser navegados e manifestar suas potencialidades. Como a maior parte das invenções ou descobertas humanas, essas linguagens começam a ser desenvolvidas com base em metáforas e analogias com experiências humanas precursoras e com manifestações da realidade concreta: as linguagens de programação e suas relações com os textos verbais;

107 SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. p. 106 – 107.

as interfaces gráficas de usuário e suas conexões com a mesa e o escritório. No entanto, há linhas de fuga por meio das quais os mundos virtuais computacionais anunciam suas especificidades e, com isso, a necessidade de concepção de linguagens e lógicas próprias para eles, que não sejam imitações da realidade concreta, mas que explorem também o que há de específico nos ambientes virtuais. O hipertexto representa uma manifestação embrionária de um tipo de navegação e leitura particulares aos espaços virtuais computacionais, visto que derivam da realidade técnica criada pelos computadores. Ao lermos, no mundo concreto, podemos interromper e retomar livros a partir de diversos pontos, podemos escapar por uma nota de rodapé e mesclar leituras, práticas similares aos *links* hipertextuais. No entanto, os livros e textos impressos não oferecem ferramentas para esse tipo de navegação que deriva de um potencial humano relacionado ao aspecto conectivo da cognição. Em um meio dinâmico, como os espaços virtuais computacionais, surgem estratégias por meio das quais os próprios tornam-se meios conectivos. Ao se integrarem à sociedade e à cultura, ao criarem meios próprios associados à experiência humana, a técnica e o objeto técnico tornam-se tecnologias, sistemas de relações que influenciam o conhecimento e são influenciados por ele: como o alfabeto e os computadores pessoais.

O esquema técnico, uma relação entre várias estruturas e uma operação complexa que se consuma por meio dessas estruturas, é enciclopédico por natureza, pois realiza uma circularidade dos conhecimentos, uma sinergia dos elementos – ainda teoricamente heterogêneos – do saber.¹⁰⁸

O objeto técnico não opera meramente como uma ferramenta, um meio para um fim, na medida que guarda uma história cultural mais abrangente do que ele próprio. Nesse sentido, podemos pensar no objeto habitando múltiplas dimensões, relacionando-se com diversas escalas da experiência humana e, de modo mais abrangente, de outras manifestações do mundo. Frutos da evolução técnica, como os plásticos, tornam-se parte

108 SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. p. 175.

do ecossistema e são apropriados por animais e influenciam suas realidades. Ao construir um ninho com fibras plásticas, um pássaro participa da história da técnica que assume usos imprevistos e altera o panorama da realidade de modo amplo, não somente da cultura e da sociedade. Um objeto guarda uma memória relativamente vaga dos processos em que é utilizado, guarda uma memória das técnicas e tecnologias que se desenvolveram ao longo do tempo, guarda uma memória da cultura onde ele emergiu e onde seu uso se prolongou, são artefatos arqueológicos onde confluem aspectos da sociedade, da cultura e da realidade de uma época ou de um período. Mas, talvez mais impressionante, um objeto guarda um potencial de futuro, um embrião do que pode vir a ser, pois ele não somente registra a cultura, mas a modifica. A *internet* e os computadores, por exemplo, promoveram a expansão dos universos virtuais além das possibilidades do pensamento fisiológico, dos meios e dos textos semiológicos.

Por fim, um exercício: pensemos, hoje, em uma sociedade sem os códigos verbais: é viável que o nosso mundo atual, conforme ele se estrutura, se sustente sem o texto verbal?¹⁰⁹ É viável imaginarmos a comunicação científica, como ocorre hoje, sem as simulações e os modelos matemáticos? A técnica e as tecnologias são parte também de um substrato que permite que a sociedade exista de determinado modo em uma determinada época. Os impactos das técnicas são culturais, muito mais abrangentes que a mera técnica, tornam-se parte da natureza humana. Uma natureza artificial profundamente influenciada pelas tecnologias e pela cultura.

109 Cf. SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. p. 160.

Arte

3

Arte é a filosofia tornada concreta.¹¹⁰

Sugerida por meio de metáforas como um *campo-área* de conhecimento cujas fronteiras tocariam aquelas de outros *campos-áreas*, não obstante ocorram entre eles-elas ocasionais interseções e sobreposições, a arte avançou ao longo do século XX impulsionada por questionamentos ontológicos que evidenciaram as amplas divergências entre suas teorias e práticas e o conjunto de propriedades necessárias à confirmação dessa hipotética aproximação terminológica de bases espaciais e físicas. Quer seja considerada *área* ou *campo*, o pensamento atual comumente opera semanticamente posicionando a arte - e as demais categorias do conhecimento - como meros territórios; como tais, se sujeitariam às regulações restritivas dos espaços geográficos e dos corpos concretos? Se comportariam como entidades físicas que ocupam porções do universo segundo a postulação newtoniana que define que “dois corpos distintos não podem

110 KOSUTH, Joseph apud MORLEY, Simon. **Writing on the wall**: word and image in modern art. Berkeley: University of California Press, 2005. p. 145. "Art is itself philosophy made concrete." Tradução minha.

ocupar o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo”? Seria este o caso das produções abstratas da cognição humana, como o são as categorias?

Para continuarmos essa investigação precisamos, antes, voltar a um período em que o conhecimento em circulação não era tão profuso e segregado como nos dias de hoje. A história da especialização se entrelaça à história da polimatia e esse imbricamento reflete a oscilação entre períodos de grande produção e difusão de conhecimento – relacionados frequentemente a revoluções do conhecimento, como a invenção da prensa tipográfica no século XV e a revolução científica dos séculos XVI e XVII – e períodos de restrição do conhecimento em territórios, como a divisão do conhecimento em disciplinas – especialmente a partir da criação das primeiras universidades. Esses movimentos muitas vezes ocorrem de modo simultâneo e não podem ser reduzidos a motivações isoladas, apesar de a síntese auxiliar no entendimento de como a especialização se relaciona ao conhecimento generalista.

O fio condutor da história que se segue é composto pelas narrativas opostas mas entrelaçadas da síntese e da especialização. Em geral, quando não sempre, é um erro reduzir qualquer tipo de história a uma simples história linear. Muitas tendências importantes se fizeram acompanhar por um movimento na direção oposta. A ascensão da especialização organizada por um bom tempo coexistiu com o movimento contrário da interdisciplinaridade organizada¹¹¹.

A história da arte encontra-se interligada com a história da ciência e da filosofia, o que entendemos, nesta tese, como distintos modos de conhecimento humanos que, empregados de modo combinado – em diferentes graus e intensidades, a depender da abordagem –, possibilitam a investigação de desconhecidos e a manipulação do mundo que habitamos¹¹². Trata-se de práticas que, na Antiguidade, eram interligadas, e assim

111 BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 24-25.

112 A narrativa que se inicia aqui será retomada e aprofundada no capítulo dedicado ao *conhecimento* a partir da ótica da polimatia e das relações entre a arte, a ciência e a tecnologia.

permaneceram por muitos séculos. Peter Burke identifica os primeiros sinais da especialização na Alta Idade Média, marcada, no século XI, pela fundação de universidades que institucionalizaram um conjunto de disciplinas.¹¹³ Com o aumento da circulação de informação entre os séculos XVIII e XIX, foi fomentada a divisão do trabalho intelectual, de modo que a especialização se tornou objeto de discussão pública. Adam Smith observou que

a “filosofia” (no sentido do que hoje chamamos de “ciência”) “torna-se um trato em separado e, com o tempo, a exemplo de todos os outros, subdividido em várias províncias” ou “em um grande número de ramos, cada um dos quais atribui ocupação a uma tribo ou classe peculiar de filósofos”.¹¹⁴

Os primeiros sinais da cisão gradual entre as ciências e as humanidades só se manifestariam de modo decisivo a partir do século XIX. Ainda assim, nessa época "indivíduos que tinham reputação de cientistas, muitas vezes em campos diversos, também participavam da cultura das humanidades e, às vezes, contribuía para ela."¹¹⁵ Essa cisão respondia a fatores diversos, entre os quais a necessidade crescente dos indivíduos negociarem conjuntos cada vez mais amplos de informações para dominarem determinados assuntos – o que motivou a segregação do conhecimento em territórios compartimentados – e a um desejo de reserva de áreas e temas específicos para estudiosos dedicados à sua profunda investigação. A resistência a esse movimento de especialização, mais ou menos intensa a depender da época, teve múltiplas fontes. Historicamente, os polímatas – generalistas que não se especializavam em uma única disciplina, mas transitavam livremente entre as manifestações do conhecimento humano – ofereciam uma visão integrada das disciplinas (o que tratamos como uma abordagem sistêmica). Ao longo do século XX, abordagens inter e transdisciplinares buscaram

113 BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 51.

114 Ibid., p. 195.

115 Ibid., p. 189.

reconciliar o conhecimento humano com sua característica distributiva e associativa, a partir do reconhecimento de que a abstração territorial não consiste na apresentação literal do modo de organização da natureza.

Já se sugeriu que Brunelleschi empregava na pintura as técnicas de mensuração que aprendera medindo as ruínas de edifícios antigos em Roma. Se de fato for verdade, sua façanha é um exemplo impressionante da maneira como os polímatas contribuem para o conhecimento, transferindo ideias e práticas de uma disciplina a outra¹¹⁶.

As noções de ciência, filosofia e arte assumiram sentidos variados ao longo da história: ora mais, ora menos integradas. "Na Antiguidade, ciência e arte, em sua acepção moderna, unidas na mesma busca do conhecimento e da verdade, não se distinguem: o que é belo é verdadeiro, o que é verdadeiro é belo."¹¹⁷ A definição da arte e o entendimento a respeito do que consiste em uma obra de arte foram, portanto, influenciadas pelas diferentes épocas e lugares¹¹⁸, de modo que um objeto reconhecido como artístico em determinado período, pode não o ser em outro momento histórico. Isso reflete o caráter dinâmico do conceito de arte e sublinha um dos principais problemas abordados pela filosofia da arte a partir do século XX: a dificuldade de definição da arte como campo segundo características ontológicas estáveis.

Existem razões em função das quais as latas de Sopa Campbell de Andy Warhol não seriam arte na era do Rococó. Alguém poderia tê-las pintado, é claro. No entanto, o que ele ou ela teria pintado não poderiam ser pinturas de objetos cotidianos – embalagens com as quais qualquer pessoa em Königsberg seria familiarizada, como todos nos Estados Unidos da América eram familiarizados com as latas de sopa em 1961. As pinturas das latas não seriam arte pop em 1761. Elas não poderiam, em 1761, ter o sentido que assumiriam em 1961. Arte é, essencialmente,

116 BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 73.

117 Cf. COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 418.

118 Ibid., p. 49 – 52.

relacionada à história da arte.¹¹⁹

Se o campo da arte muda de conformação ao longo do tempo e os objetos contidos por ele não apresentam aspectos estáveis, constantes ou invariáveis, me parece que necessitamos de uma teoria mais inclusiva que responda por essa variabilidade não somente em relação ao passado, mas também aos potenciais futuros da arte. Nesse sentido, esta tese propõe abordagens da arte como sistema, de modo a responder pela característica relacional da ontologia da arte, e como rizoma – parte de um ecossistema –, de forma a empreender um entendimento da arte como modo de conhecimento humano.

* * *

Dando sequência a um período de relativa estabilidade nas práticas que se convencionou chamar artísticas, com a hegemonia incontestada da pintura, escultura, desenho e gravura, o período entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX foi um momento de fundamental importância para a promoção de uma nova consciência da arte, mais inclusiva que sua contraparte histórica. Se antes a arte parecia mover-se através dos tempos definindo seus contornos enquanto uma categoria por meio da diferenciação, segregação e especialização, cada vez mais isolada das demais práticas antrópicas, uma nova mentalidade surge com os movimentos de vanguarda promovendo a desconstrução

119 DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. 134. "There are reasons why Warhol's *Campbell's Soup Cans* would not have been art in the age of the Rococo. Someone could have painted them, of course. But what he or she would have painted could not have been paintings of commonplace objects – packages that everyone in Königsberg would be familiar with, as everyone in America was familiar with the soup cans in 1961. They would not have been Pop art in 1761. They could not, in 1761, have the meaning they were to have in 1961. Art is essentially art historical." Tradução minha.

dos paradigmas correntes e conseqüente ampliação das concepções tradicionais de arte ao contestar sua abrangência, até então restrita, e as características manifestas pelo fazer e pelo objeto artístico até esse momento.

Intimamente relacionada às revoluções tecnológicas, culturais e sociais deflagradas pela revolução industrial, a revolução paradigmática da arte moderna possui estreitas conexões com a nova organização urbana e os meios de produção em massa que se estabeleciam à época. Se por um lado a intensidade das evoluções técnicas e tecnológicas moldaram intempestiva e irreversivelmente o ambiente e a percepção antrópicas modificando estruturalmente a apreensão do espaço e do cotidiano pelos seres humanos – agora expostos à presença ubíqua das máquinas, da indústria e à proliferação dos centros urbanos e da imprensa –, por outro os reflexos desses acontecimentos na arte somente se evidenciariam gradativamente, sendo incorporados ao discurso e à prática artística de forma mais efetiva particularmente na práxis e teoria modernistas.

Inicialmente, com a invenção – em 1839 – e aprimoramento das técnicas fotográficas durante o século XIX, a pintura passa a ter suas funções imitativa e utilitária questionadas visto que a nova ferramenta se demonstrava mais eficaz para a produção de representações desse gênero.

(...) o desenvolvimento da fotografia iria impulsionar ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e experimento. Não havia necessidade de a pintura executar uma tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato. Não devemos esquecer que, no passado, a arte da pintura serviu a numerosos fins utilitários. Era usada para registrar a imagem de uma pessoa notável ou de uma residência de campo. O pintor era um homem que podia derrotar a natureza transitória das coisas e preservar o aspecto de qualquer objeto para a posteridade. (...) A fotografia no século XIX estava prestes a assumir essa função de arte pictórica. (...) Assim sendo, os artistas viram-se cada vez mais compelidos a explorar regiões onde a fotografia não podia acompanhá-los. De fato, a arte moderna dificilmente se converteria no

que é sem o impacto dessa invenção.¹²⁰

Sem a necessidade de buscarem retratar a realidade de forma objetiva, os pintores impressionistas da segunda metade do século XIX passaram, então, a retratar um estrato subjetivo dessa realidade agora representada de forma distorcida, conformada segundo impressões psicológicas alheias à regulação exclusiva da visão. O momento, os sentimentos e as impressões invadem as telas, deformando o universo visto. A vida cotidiana das cidades modernas, os jornais e livros que agora povoam as aglomerações urbanas tornam-se objetos representados. Tem início, assim, a diluição da antiga distinção entre alta e baixa cultura.

Seguindo os passos impressionistas, o cubismo denota um importante período de ruptura em que se aprofunda a reconciliação da arte com os avanços recentes do mundo moderno, ainda que operada de forma tímida e incipiente quanto à conformação e apresentação da obra de arte neste movimento. Contrariando a aparente suspensão das linguagens, meios e métodos tradicionais em um universo idealizado e desconexo da vida cotidiana, com a abordagem de temas etéreos e representações de nichos, o substrato temático e técnico dos movimentos de vanguarda se demonstrou mais heterogêneo e abrangente, fazendo referência direta à vida cotidiana das cidades e dos cidadãos, às tecnologias e à evolução moderna dos meios; tardia linha de fuga que permitiu à arte escapar da regulação permanente por um estatuto vicioso e axiomático que a havia dominado no passado, restringindo a livre experimentação dos artistas.

Como fruto da popularização das técnicas de impressão em massa e da ampla circulação de jornais, revistas e livros desde o final do século XIX e principalmente a partir do início do século XX, os *papiers collés* cubistas de Picasso e Braque passam a incorporar elementos da cultura popular. Não mais a representação distanciada da vida cotidiana e de seus

120 GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores: 1985 (1972). p. 416

detalhes, como no impressionismo; neste momento, elementos do cotidiano passam a ser apropriados e incorporados em obras de arte: recortes de jornal, etiquetas, anúncios, papéis de parede, partituras musicais.

O artista moderno, Picasso parece ter dito, não poderia mais simplesmente ignorar o carnaval da vida contemporânea; ele também não poderia confiar em antigas técnicas de representação. Os Impressionistas e os Simbolistas viram os meios de massa como algo a que eles poderiam resistir – uma fonte de aprendizado, talvez, mas também algo contra o qual eles deveriam se imunizar – todavia na primeira década do século XX essa cultura movida pelo mercado havia se tornado muito mais sofisticada, complexa e poderosa.¹²¹

A resistência à regulação generalizada e ubiquidade paradigmática dos aspectos formais manifestos na obra de arte tradicional foi potencializada por uma diversidade de movimentos e propostas que se seguiram visando ao e/ou engendrando o questionamento e a crítica da pertinência autoatribuída à arte como experiência exclusivamente visual e imagética fornecendo representações imediatamente tangíveis do mundo, pautadas pelas noções de imitação e virtuosismo técnico; indícios dessa mudança, os movimentos artísticos de início do século XX são regidos por manifestos que traçam intenções latentes aos trabalhos apontando para aspectos conceituais e abstratos inerentes a eles; é o caso do futurismo, do surrealismo, do dadaísmo, e inúmeros outros agrupamentos de indivíduos que surgiram nesse período com propostas de ressignificação da arte, expansão de sua abrangência e, muitas vezes, diálogo direto com a sociedade e política da época. "Estudiosos identificaram mais de quinhentos manifestos, ainda que nem todos os movimentos os tenham produzido."¹²²

121 MORLEY, Simon. **Writing on the wall: word and image in modern art.** Berkeley: University of California Press, 2005. p. 37. "The modern artist, Picasso seemed to say, could no longer simply turn away from the carnival of contemporary life; neither could he rely on old techniques of representation. The Impressionists and the Symbolists had seen the mass media as something that could be held at bay – learnt from perhaps, but also immunized against – but by the first decade of the twentieth century this market-driven culture had grown much more sophisticated, complex and powerful". Tradução minha.

122 DANTO, Arthur. **What art is.** New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. 18. "Scholars have identified upward of 500 manifestos, though not every movement produced one." Tradução minha.

Contrário à perpetuação dos modelos tradicionais de arte pautados pela recepção estética e representação visual realista, Duchamp, em sua apologia a uma arte não-retiniana, antecipa uma das principais vertentes da arte contemporânea que só se estabeleceria em meados da década de 1960: a arte conceitual. Com sua série de *readymades* – objetos retirados do cotidiano e transportados para um contexto artístico por meio de uma seleção guiada pela ausência de resposta estética do artista –, Duchamp relega ao segundo plano o aspecto visual e estético das obras, evidenciando o significado do objeto, de sua recontextualização e do processo do artista na recepção do público. Contestando os limites entre a vida, os objetos comuns e a arte, ele tensiona irreversivelmente as fronteiras da arte por meio de um processo metalinguístico em que o trabalho adquire a função de falar sobre a arte e questionar seus estatutos; e, nessa fala, as fronteiras, antes tesas, do *campo* tornam-se difusas e esparsas, irreconhecíveis; o conceito de *arte*, a partir de então, jamais recuperaria a estabilidade de outrora. Neste momento, a arte assume a função filosófica de contestar a si mesma e qualquer forma absoluta de sua definição.

Independente da vertente de questionamento adotada por cada coletivo ou artista, mais múltiplas que os diversos movimentos dessa época e além, foi patente a intensificação do interesse em ampliar o domínio da arte para torná-lo mais aberto à variabilidade e mais consciente de si mesmo de um ponto de vista filosófico. Alguns podem arguir que esta prática desvirtuou a arte como encarada e praticada até então, e estão certos para a práxis derivada de uma mirada superficial na arte clássica e seus desdobramentos naturais; não obstante, essa nova proposta promoveu uma incursão profunda em domínios nebulosos e por vezes obscuros da epistemologia, a reconfigurando conjuntamente com pesquisas de e em campos do conhecimento que até então se mantiveram relativamente alheios à arte e entre si. Inaugurou-se, assim, um período de diálogos entre diferentes disciplinas, característica da arte produzida principalmente a partir de meados do século XX – e além – e motivo patente para a indefinição que permeia o conceito em seus entendimentos

contemporâneos.

Ainda que a comunicação entre distintas áreas não tenha sido inédita nesse momento, um diferencial da época é que, contrariamente ao entendimento dessa situação relacional como estado de exceção, os diálogos entre mídias e categorias do conhecimento começaram a se tornar um foco pragmático facilmente discernível na produção artística, científica e filosófica, ainda que uma teorização mais objetiva desse fenômeno só tenha emergido em meados dos anos de 1960. Antes disso, pode-se levantar inúmeros vestígios de pensamentos e práticas congêneres a essa ao longo da história antrópica; traços que reiteram o mutualismo e proximidade entre os produtos de nossa cognição.

Corroboram esta asserção práticas como a atuação comumente heterogênea dos filósofos desde a antiguidade clássica como questionadores e pensadores cujos empreendimentos tangenciaram e tangenciam uma ampla gama de assuntos os fazendo convergir em um ou mais objetivos, discursos ou sistemas, ignorantes quanto à divisão do conhecimento em categorias muito bem delimitadas e aos paradigmas da especialização; ao contrário, a empreitada filosófica normalmente pressupõe um trabalho aberto de trânsito irrestrito entre diferentes vertentes do pensamento, como produtos resultantes do ser e existir antrópicos em distintas nuances. Nesse sentido temos ainda as proposições científicas e pseudocientíficas de Leonardo da Vinci, ou até mesmo as funções ritualísticas e sociais teorizadas em numerosos estudos sobre as pinturas rupestres, entre outros numerosos acontecimentos passíveis de evidenciação em uma arqueologia cognitiva da espécie.

É patente que o movimento de aproximação e compartilhamento de processos e produtos entre a arte, a ciência, a tecnologia, a filosofia, a sociologia [...] não se restringem ao século XX, mas trata-se de um processo natural de evolução da consciência disperso na história de nossa espécie. Da origem da arte em Grego, derivada do conceito de *techne* que servia

duplamente para referir à arte e à técnica/ofício – à época conceitos indistintos¹²³ –, aos empreendimentos inter-, trans- e multi- midiáticos e disciplinares nos séculos XX e XXI, o imaginário humano é construído em um sistema de perene recombinação entre signos; sistema, este, que não se pauta pelas tentativas de hierarquização absolutistas que visam à instauração de uma taxonomia cognitiva onipotente, insuficiente para tratar do conhecimento antrópico e da variabilidade das categorias do conhecimento. Deleuze e Guattari fornecem uma interessante perspectiva a respeito das possibilidades de conexão não-hierárquica entre diferentes produtos semióticos:

(...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. (...) num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.¹²⁴

Assim pode ser entendida a arte; sistema relacional de agenciamento entre multiplicidades, de confluência entre códigos, práticas, processos e produtos muito distintos. Situação de recombinação entre os signos e as disciplinas desprovida de uma instância regulatória centralizada; contexto de experimentação onde se atualizam potenciais antes pertencentes ao domínio do abstrato, do imaginário. Aqui é explorada e analisada a arte, ou *como, quando, onde* os diferentes códigos e sistemas semiológicos encontram um lugar comum para seu desenvolvimento sem regulação por metodologias rigorosas e estanques. O início do século XX marca uma ruptura na arte em que várias teorias conflitantes passaram a coexistir, bem como várias definições de arte, cada qual especificando um território ou sistema diferente. Se nos perguntassem "o que é arte?" responderíamos: *indeterminação*. Somente há arte onde há relações, conceito variável,

123 SHINER, Larry. **La invención del arte**: una historia cultural. Barcelona: Paidós, 2004. p. 46-50

124 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 15

negociado em função dos contextos. A arte não se encontra no objeto de arte, mas na rede de relações que um objeto ou ideia estabelece com um ecossistema.

* * *

Ao que tudo indica, embora as obras de arte – quer se tratem de objetos materiais, de acontecimentos sonoros, gestuais, ou de obras de linguagem, falada ou escrita – possam ser diferenciadas como produtos de condutas estéticas, segundo as propriedades que caracterizam a relação autor-destinatário e a dimensão temporal própria dessa relação, elas não possuem nenhuma propriedade intrínseca, ou seja, ontológica.¹²⁵

Embora tenham coincidido historicamente em certas épocas, penso que há distinções profundas entre a estética e a filosofia da arte, uma vez que tratam de manifestações distintas: a estética concerne à *experiência* humana, enquanto, a arte se relaciona à *cognição*, como um modo de conhecimento. A experiência estética pode ser relacionada a uma experiência da arte – e frequentemente o é –, no entanto não é exclusiva das atividades artísticas, de modo que a estética não pode participar de uma ontologia da arte como um critério fundador, pois não oferece um conjunto de variáveis exclusivas que possam ajudar a definir os objetos de arte ou o mundo da arte por suas características distintivas em relação a outras experiências humanas e outros componentes da realidade. A experiência estética está presente em diversos níveis da existência: apreciar um pôr-do-sol e gostar de um presente são atitudes estéticas, mas não necessariamente artísticas. Pode-se pensar, de modo semelhante, a respeito da interpretação: uma atividade humana que usualmente participa dos processos artísticos mas não é exclusiva deles e não

125 COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 350.

consiste em uma definição da arte – não se pode dizer que arte é tudo aquilo que esteja sujeito a interpretação, por exemplo –, mas participa de todo modo de conhecimento, de forma mais abrangente: em síntese, arte não é *tudo* aquilo que pode ser interpretado ou experienciado, mas não deixa de ser *algo* que pode ser interpretado ou experienciado. A interpretação e a experiência estética são faculdades humanas mais abrangentes e não se restringem ao escopo da arte. Ainda que não ofereçam uma definição ontológica da arte, tanto a estética quanto a interpretação participam da arte a partir de uma abordagem epistemológica. Antes de sua relação com a arte, a experiência estética está – mais amplamente – ligada à vida, como Couchot sugere a respeito dos comentários de John Dewey:

(... A) matéria bruta da experiência estética é descoberta ao longo de situações vivenciadas na escala mais banal e intensa do cotidiano, mas sempre são plenas de sensações, movimento, vida. As artes que parecem possuir (em sua época) o máximo de “vitalidade” não são as artes reconhecidas como tais, as “artes no pedestal”, mas o cinema, o jazz, a história em quadrinhos, ou “com muita frequência”, lamenta o filósofo, as narrativas de gângsters, de adúlteros, de assassinos, que aparecem nos jornais também podem ser considerados como artes. *Tudo o que exacerba a sensação de vida percebida no instante e admirada por nós pertence à estética.* Os sacrifícios do corpo e as tatuagens, o uso de plumas, os ornamentos, as joias, as pedras preciosas fazem parte da estética, bem como tudo o que ajuda a viver, proteger, alimentar, das armas aos utensílios de cozinha. O objetivo de Dewey não é glorificar essas formas de expressão e substituí-las pelas formas canônicas da arte, mas realocar a estética no cerne dos processos vitais, assegurar uma continuidade entre a arte e a vida.¹²⁶

Nesse sentido, podemos entender a estética como uma forma de experiência a partir dos mecanismos de percepção, isto é, como uma forma de processamento da percepção com base no juízo do gosto, da fruição. Desse modo, penso que a estética consiste em uma filosofia do gosto que, como faculdade humana, participa da percepção – da arte, inclusive. Sendo assim, a estética não pode coincidir com a filosofia da arte na medida

126 COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 273. Grifo meu.

que, ainda que seja possível que as obras de arte suscitem experiências estéticas, suscitam também outras formas de experiência. Em contrapartida, a filosofia da arte se ocupa de um conjunto abrangente de outras preocupações: em certa medida ela assume um caráter autorreferente quando funciona como uma metateoria do sistema da arte e não somente com um modo específico de experiência baseada no juízo estético. No momento em que a arte abandona seu caráter retiniano, como diria Duchamp, questões como o impacto social, político e científico das obras, dos artistas e dos eventos adquirem relevância e devem participar de uma filosofia da arte que não na territorialidade da arte, mas na rede que emerge das relações entre a arte e o mundo em toda a sua multiplicidade. A participação de determinado componente do mundo na arte não se define pela inclusão ou exclusão de um campo, mas pela proximidade e influência que ele opera no sistema compreendido pela arte. Como forma de exploração, investigação e manipulação do mundo, a arte funciona como um modo de conhecimento que negocia o mundo sob a égide da cognição, de modo que é um dos modos como, enquanto humanos, pensamos.

Duchamp tinha profundo desgosto pelo que ele chamava de "arte retiniana" – arte que gratificava os olhos. Ele sentia que a maior parte da arte desde Courbet era retiniana. Mas existiam outros tipos de arte – arte religiosa, arte filosófica – que eram muito menos preocupadas em gratificar os olhos do que em aprofundar o modo como pensamos.¹²⁷

Como uma rede de relações, a arte deixa de ser objeto de uma valoração especificamente subjetiva, da percepção ou da experiência estética. Essa é uma das dimensões de análise segundo a qual a topologia do sistema – nesse caso concebido, momentânea e organizacionalmente, como uma rede – se altera, habilitando diferentes formas de navegação, leitura, interpretação e exploração. Em consequência do caráter distributivo da arte e das manifestações do conhecimento humano, é preciso que derivemos um

127 DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. 25. "Duchamp had a deep distaste for what he called 'retinal art' – art that gratified the eye. He felt that most art since Courbet was retinal. But there were other kinds of art – religious art, philosophical art – which were far less concerned with pleasing the eye than with deepening the way we think." Tradução minha.

pensamento que, ao complementar a estética, se ocupe do conjunto abrangente de questões relativas à arte atual e, mais amplamente, ao conhecimento. A arte de hoje não se apresenta somente como "(...) imaginação, expressão, emoção, intuição, gratificação imaginativa, aperfeiçoamento da experiência, criação de beleza, corporificação de valores, forma significativa ou, com uma mirada na experiência do indivíduo, empatia, distância física ou outra atitude ou estado psicológico"¹²⁸, ela manifesta a pluralidade dessas possibilidades. Apresenta-se como proposta prospectiva em que a variedade da experiência e do conhecimento humano são negociados, o que contribui para o – já antigo – ceticismo em relação a uma definição universal da arte.

A estética, pelo menos depois de Kant, não estabelece um cânone de beleza, mas define as condições formais de um juízo estético: no interior desses esquemas descritivos da experiência possível, move-se a variedade das experiências pessoais, cada uma delas assinalada por uma marca de originalidade. No que diz respeito ao juízo estético, assim como a seus outros problemas, a estética como disciplina filosófica atua, portanto, como fenomenologia de experiências concretas para elaborar definições capazes de abranger as experiências possíveis sem prescrever seu conteúdo.¹²⁹

Os paradigmas da estética como filosofia dominante no campo da arte perduraram até pelo menos os anos de 1960, atravessando, na primeira metade do século XX, as teorias formalista e da formatividade. A partir do momento em que obras de arte se desmaterializam, como no caso da arte conceitual, os paradigmas da forma deixam de ser o centro do debate e passam a se ocupar de somente uma parte dos problemas da arte. Além disso, com as práticas inter e transdisciplinares especialmente a partir da segunda metade do século XX, a arte deixa de ser meramente visual, se apropriando de outros meios, sentidos e de outras práticas cognitivas. Mesmo o conceito tem forma, no entanto

128 RADER, Melvin (ed.). **A modern book of aesthetics**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979. p. 426. "(...) imagination, expression, emotion intuition, imaginative wish-fulfillment, enhancement of experience, creation of beauty, embodiment of values, significant form, or, with a view to the experience of the beholder, empathy, physical distance, or some other attitude or psychological state." Tradução minha.

129 ECO, Umberto. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 61 – 62.

o complexo problemático da arte conceitual não se resume ou identifica pela forma que o conceito assume, mas no tipo de influência cognitiva – de abalo topológico – provocada pela obra: seja sobre o mundo, a pessoa, a sociedade, a cultura ou qualquer outra dimensão, escala ou nível de um rizoma. As filosofias da arte a partir da década de 1960, especialmente, – algo já esboçado na antiarte das vanguardas – respondem a essa inabilidade e impossibilidade da estética de se ocupar de todas as práticas artísticas que estavam se desenvolvendo e consolidando. Essas filosofias, no entanto, ainda se mostram restritivas, como temos destacado ao longo desta tese.

Ainda que a "Crítica da faculdade do juízo", de Immanuel Kant, seja incontestavelmente o principal texto Iluminista sobre os valores estéticos daquela era, tratando do gosto e do juízo do belo, por essa razão ele deve ter pouco a dizer sobre a arte atual, onde o bom gosto é opcional, o mau gosto é artisticamente aceitável e a "califobia" – uma aversão se não o desprezo pela beleza – é pelo menos respeitada. Clement Greenberg afirmou que o livro de Kant é "a base mais satisfatória para a estética que temos até então". Pode ter sido verdade para a arte moderna – mas o Modernismo, como estilo de um período, acabou em meados da década de 1960 e os grandes movimentos que o seguiram – Fluxus, arte *pop*, minimalismo e arte conceitual, isso sem mencionarmos toda a arte produzida desde o que chamei do fim da arte – parecem além do alcance de Greenberg e ainda mais longe da filosofia da arte de Kant.¹³⁰

* * *

130 DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. 116. "Although Immanuel Kant's Critique of Judgement is incontestably the great Enlightenment text on the aesthetic values of that era, dealing as it does with taste and the judgement of beauty, it must for that reason seem to have little to say about art today, where good taste is optional, bad taste is artistically acceptable, and "kalliphobia" – an aversion to if not a loathing for beauty – is at least respected. Clement Greenberg claimed that Kant's book is "the most satisfactory basis for aesthetics we yet have." It may have been true for Modernist art – but Modernism, as a period style, more or less ended in the early 1960s, and the great movements that succeeded it – Fluxus, Pop art, Minimalism, and Conceptual Art, not to mention all the art made since what I have called the end of art – seem beyond the reach of Greenberg, let alone Kant's philosophy of art." Tradução minha.

(...) a dimensão estética de uma obra de arte não se situa em uma propriedade que lhe é intrínseca, e nem na intenção do autor ou do destinatário: ela é essencialmente relacional. Cada obra é um entrelaçamento de relações que coloca o autor e seu destinatário em ressonância espacial e temporal.¹³¹

Duchamp, (...) reinventou o conceito de arte, tornando tanto os olhos como a mão, bem como a estética, irrelevantes para a *definição* de arte.¹³²

Desde o início do século XX a questão se coloca repetidamente sobre a arte nos meios de discussão especializados e na sociedade. Busca-se, ainda infrutiferamente (e apropriadamente), sua definição estável; arte tratada, portanto, como substantivo hipoteticamente capaz de descrever um conjunto coeso de práticas e produtos que possuiriam uma série de propriedades comuns a todas as suas instâncias. Após uma história de relativa estabilidade sustentada pela hegemonia das técnicas tradicionais até a virada para o século XX, a partir das atuações das vanguardas modernistas o conceito fechado de arte – fundamentado em sua noção platônica como imitação e no entendimento renascentista da arte em função do belo – se mostram insuficientes para dar conta de descrever a totalidade das práticas artísticas e de seus produtos.

Desde o tumultuado período das vanguardas modernistas as práticas artísticas proliferaram por caminhos inesperados e muito diversos entre si; qualquer definição que buscasse na forma ou em aspectos visuais seu embasamento, como a teoria formalista, era facilmente rechaçada pelas experiências de antiarte dadaístas, resultados de uma experiência discursiva que contrapunha a experiência sensorial – mais especificamente visual – da arte tradicional. Até a metade do século muitos críticos optaram por oferecer

131 COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 445.

132 DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. 113. "Duchamp, (...) reinvented the concept of art, making both hand and eye, as well as aesthetics, irrelevant to the *definition* of art." Tradução minha.

discursos parciais e subjetivos como definições gerais para a arte, nenhum dos quais foi capaz de abranger a totalidade das obras produzidas e idealizadas no período.

Após a antiarte dadaísta e duchampiana, cuja negação dos paradigmas tradicionais da arte por sua oposição remodelou o entendimento do fazer e pensar artísticos, qualquer investida no sentido de congelamento do significado e abrangência do termo encontraria facilmente uma reação interna, responsável por desestabilizar novamente a definição. Quanto à arte, se encarada como domínio fechado, tudo o que permanece alheio a ele pode ser usado como arma para o ataque às interpretações doutrinárias e consequente expansão do significado atribuído ao conceito; a própria tentativa de definição serve de munição aos artistas para repensar o termo. Se estático, ele está fadado à perene contestação; resta-nos reconhecer na arte um signo dinâmico, capaz de modificar seus significados e usos em função de novos parâmetros e valores atribuídos a ele, em função de novas apropriações imprevistas realizadas pelos artistas. Resquício dadaísta: o avesso do sistema será, eventualmente, incorporado a ele. O mesmo movimento se observa na contracultura, fadada a ser, perpetuamente, incorporada pela cultura.

Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte. E para fazer isso não se pode dar importância à “linguagem” legada pela arte tradicional, uma vez que essa atividade é baseada na suposição de que só existe uma maneira de enquadrar proposições artísticas. Mas a própria matéria da arte de fato está relacionada a “criar” novas proposições. (...) Parece que não se reconhece o fato de não haver nenhuma “verdade” a respeito do que é arte.¹³³

Muitos foram os teóricos, filósofos e artistas, que tentaram resolver o problema; alguns se aproximaram de definições pertinentes para lidar com a variabilidade do conceito, outros se perderam em suas análises e propostas, reiterando dogmas históricos ou acepções do termo influenciadas pela subjetividade dos autores. Analisaremos com brevidade algumas

133 KOSUTH, Joseph. **A arte depois da filosofia**. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 218-219.

propostas de entendimento da arte após o declínio da crítica modernista nos anos de 1960.

Buscando formas de distinguir objetos cotidianos de objetos artísticos, Arthur Danto se dedicou durante décadas a empreendimentos teóricos variados que objetivaram fornecer molduras filosóficas à compreensão da arte. No início de sua produção teórica sobre o assunto, em 1964, o autor pontua que “(...) nestes tempos alguém pode não se dar conta de ter estado em terreno artístico sem uma teoria da arte para dizer isso a ele”¹³⁴, observação que reitera a dificuldade explorada amplamente por ele em definir a obra de arte contemporânea. Esse conjunto de teorias e conhecimento da história da arte foram definidos por ele nesta época como o mundo-da-arte [*Artworld*], que seria uma condição necessária à interpretação de um objeto como objeto artístico.

George Dickie, em um caminho similar ao esboçado por Danto em sua teoria do mundo da arte, sugere a sua definição pautada em paradigmas institucionais, sendo a instituição uma espécie de autoridade, uma instância legitimadora atuante dentro do mundo da arte capaz de conferir a qualquer objeto a possibilidade de este se tornar um objeto artístico. Diferentemente de Danto, que define o mundo da arte como a totalidade das obras e teorias da arte, para Dickie “(...) o Mundo da Arte é uma espécie de rede social consistindo em curadores, colecionadores, críticos de arte, artistas (obviamente), e outros indivíduos cujas vidas estejam conectadas à arte de alguma maneira. Algo é uma obra de arte, portanto, se o Mundo da Arte o decretar”¹³⁵. Sob esta ótica, um objeto será considerado artístico por meio do aval dos sujeitos envolvidos com o mundo da arte.

134 DANTO, Arthur C.. *The Artworld*. **The Journal of Philosophy**, v. 61, n. 19, p. 571-584, out. 1964. p. 572. “(...) these days one might not be aware he was on artistic terrain without an artistic theory to tell him so”. Tradução minha.

135 DANTO, Arthur C. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. 32. “(...) the Art world is a sort of social network, consisting of curators, collectors, art critics, artists (of course), and others whose life is connected to art in some way. Something is a work of art, then, if the Art World decrees that it is”. Tradução minha.

Com o objetivo de solucionar o problema da definição da arte propriamente dita, as estratégias irmãs de Dickie e Danto deslocam o problema de definição para o mundo-da-arte quando demandam uma instância legitimadora para avaliar um objeto como artístico ou não. Em ambos os casos é necessária a existência de uma estrutura macro bem definida que possa ser usada como referência incontestável para a avaliação da obra de arte; demanda ilusória, visto que não é pressuposto da arte que haja uma estrutura regulatória mediando todas as suas ocorrências. Por um lado, em Dickie, sujeitos precisam ser reconhecidos como autoridades legitimadoras, mas quem avaliaria os sujeitos propriamente ditos e os reconheceria como legitimadores da arte? Seriam as instâncias históricas e consolidadas a possuírem o poder de regulação permanente do campo? Em Danto, por outro lado, o desenvolvimento é mais extenso, todavia resulta em problema análogo: as instituições, sujeitos, obras e teorias de arte constituem, juntos, o mundo da arte a ser usado como referência para a avaliação de novas potenciais obras; novamente existe uma definição apriorística necessária para o mundo da arte através da qual devem ser analisados os novos trabalhos. Ambos resultam em experimentos axiomáticos em que alguns representantes escolhidos de forma arbitrária [ou disfarçadamente coesa, como seria o caso de uma definição histórica do campo da arte, ou da aplicação de teorias consolidadas] dominam o discurso e a avaliação de toda a possível produção artística, atual e potencial.

Fundamentado em Ludwig Wittgenstein, Morris Weitz elabora a questão em 1956 de forma menos definitiva, sem incorrer em axiomas elementares indispensáveis para a efetivação de sua teoria. Para o autor, arte é um conceito aberto e sujeito a reinterpretções que variam com o tempo; desta forma, a própria busca por uma definição fechada do conceito seria ilógica, visto que em sua concepção há sempre algo vindouro que pode afetar a classificação de algo como arte. O autor argumenta que, por esse motivo, é impossível definir um conjunto de propriedades necessárias ou suficientes para a identificação de todos os trabalhos artísticos, mas somente relações de parentesco ou similaridade entre

diferentes trabalhos considerados formas de arte.

Novas condições (casos) surgiram constantemente e certamente surgirão constantemente; novas formas de arte, novos movimentos emergirão demandando decisões da parte dos interessados, normalmente críticos profissionais, quanto ao conceito ser estendido ou não. Estetas podem estabelecer condições de similaridade mas nunca condições necessárias ou suficientes para a correta aplicação do conceito. Na “arte” suas condições de aplicação não podem jamais ser exaustivamente enumeradas uma vez que novos casos sempre podem ser imaginados ou criados por artistas, ou mesmo pela natureza, o que demandaria uma decisão de alguém por estender ou fechar o antigo conceito ou inventar um novo conceito.¹³⁶

Em corrente distinta, não obstante complementar, da filosofia da arte desenvolvem-se teorias acerca do fim da arte. De especial interesse para este ensaio é o reconhecimento, por meio destas teorias, de que a arte é sujeita a variações e mutagênese. Se encararmos o fim-da-arte de forma metafórica, visto que arte jamais deixou de ser produzida, o encerramento de uma prática denotaria o início de outra, consistindo na marca de uma ruptura estrutural de grandes dimensões que reitera o dinamismo potencialmente inesgotável das práticas e teorias artísticas.

Em 2002, Hal Foster retoma o tema do fim da arte utilizando-se de uma abordagem metafórica que indica que certas práticas modernistas e tradicionais da arte deram lugar a novos entendimentos ao longo do século XX, particularmente no que concerne à autoconsciência da arte, ou ao nascimento de sua filosofia. Para o autor, o fim não se trata, portanto, do encerramento peremptório de toda produção artística, mas sim de sua

136 WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. XV, p. 27-35, 1956. p. 31. “New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested, usually professional critics, as to whether the concept should be extended or not. Aestheticians may lay down similarity conditions but never necessary and sufficient ones for the correct application of the concept. With “art” its conditions of application can never be exhaustively enumerated since new cases can always be envisaged or created by artists, or even nature, which would call for a decision on someone’s part to extend or to close the old or to invent a new concept.”
Tradução minha.

transformação através do tempo. Sinteticamente, Foster relata diferentes entendimentos do fim da arte – de Hegel e Adorno a Debord e Bürger –, todavia sua questão principal reside nas consequências desses fins, no que ocorre depois deles ou, se eles não ocorreram realmente, em lugar deles¹³⁷. Sustentando a hipótese de que não teria havido um fim-da-arte, Foster afirma que as neovanguardas pós-modernas, ao questionarem e abordarem temas das vanguardas modernistas, manteriam, assim, referências ao passado, atualizando discursos históricos de forma desconstrutiva e falaciosa em relação aos empreendimentos originais. Isso teria o efeito de prolongar a existência de formas históricas jamais abandonadas, mas sempre tidas como origem para a negação e variação.

Por fim, dois conceitos que orbitam o núcleo da discussão proposta, ampliando a compreensão da arte sem discutirem objetivamente sua definição, são centrais a qualquer proposta de arte como conceito dinâmico e relacional: o campo expandido de Rosalind Krauss e a intermídia de Dick Higgins, que ilustram a forma como as obras de arte não mais se situam em disciplinas e categorias estáveis e facilmente discerníveis.

Krauss cunhou o termo *campo expandido*¹³⁸ originalmente para se referir à escultura em função da heterogeneidade de práticas escultóricas dos anos 1960 e 1970, que ampliaram enormemente o uso do termo em situações muito díspares. A categoria modernista de escultura suspendia a definição de uma obra escultural em um conjunto de negações: o que não é paisagem e o que não é arquitetura. O campo expandido proposto por Krauss se baseia no Grupo de Klein, teoria matemática em que uma oposição binária se torna quaternária e é expandida; a escultura seria portanto uma dentre quatro conformações derivadas do grupo de relações entre arquitetura/não-arquitetura, paisagem/não-paisagem. Portanto, no campo expandido conforme proposto originalmente pela autora, a escultura deixa de ser o meio-termo entre duas negações, tornando-se uma dentre

137 FOSTER, Hal. **Design and crime** (and other diatribes). New York, London: Verso, 2011. p. 126.

138 Cf. KRAUSS, Rosalind. **L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Macula, 2000.

múltiplas possibilidades estruturais. O procedimento estruturalista tem como intenção aparente o auxílio à classificação das obras e práticas escultóricas da arte contemporânea, evitando a generalização do uso do termo escultura para se referir a práticas potencialmente discerníveis. Em uma análise mais aberta ausente do texto original, ele evidencia a interseção entre diferentes disciplinas no campo, antes restrito, da escultura.

Higgins propõe algo mais abrangente que não visa regular a classificação das mídias e disciplinas: a intermídia. Seu desenvolvimento pelo autor é menos rigoroso que o campo expandido em Krauss, todavia a proposta traduz com precisão uma necessidade fundamental da época: a lida com trabalhos que simultaneamente se utilizavam de diversas mídias sem que fossem exclusivamente expoentes de uma ou outra, mas o produto de cruzamentos. Em 1966, Higgins afirma:

Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência puristas. Surgiu a idéia, como que por combustão espontânea no mundo inteiro, de que esses pontos são arbitrários e só são úteis como ferramentas críticas, ao se dizer que tal e tal trabalho é basicamente musical, mas também é poesia. Essa é a abordagem da intermídia [*intermedia*], para enfatizar a dialética entre as mídias. Um compositor é um homem morto a não ser que componha para todas as mídias e para o seu mundo.¹³⁹

Cada teoria ontológica da arte responde por uma parte do complexo de problemas engendrado pela heterogeneidade dos objetos de arte. Ao selecionarem objetos por meio de definições estáveis – sejam elas definições de características tangíveis ou intangíveis desses objetos –, criam-se campos da arte que coexistem em situação de semelhança, diferença e, muitas vezes contradição – isto é, caso se espere que essas teorias operem de modo generalizador ou totalizante. No entanto, ao investigarmos as teorias da arte – e a

139 COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 140.

própria arte – como sistemas, percebemos que, mesmo nas contradições, essas teorias são complementares, e não necessariamente excludentes. Não é necessário que um único campo da arte englobe a totalidade das práticas potencialmente artísticas; cada campo responde a um complexo problemático distinto e, com isso, soluciona problemas diferentes. Além disso, cada teoria possui um arsenal de ferramentas distintas para uma investigação, de modo que permite um enfoque específico que outra teoria pode relevar em favor de outras abordagens. Uma obra de arte conceitual analisada, por exemplo, sob uma ótica formalista – ainda que este nos pareça um procedimento incoerente¹⁴⁰ –, pode se ocupar de uma descrição da experiência estética e dos suportes utilizados para a significação. Perdem-se aspectos contextuais importantes nessa análise – como a proposta da desmaterialização do objeto de arte, central para as obras conceituais –, mesmo se nos ativermos estritamente à história da arte, no entanto abrem-se outros níveis de análise.

De modo semelhante à proposta anterior, em outros casos – e com objetivos distintos – o paradigma institucional da arte pode ser uma moldura relevante para a análise de determinadas obras e de determinados aspectos de uma obra. Quando Banksy tritura uma de suas obras – "Love is in the bin, Shredded" – logo após a mesma ser arrematada em um leilão, o artista critica diretamente os estatutos do mundo da arte – e, mais especificamente, do seu sistema institucional: mercado, colecionadores, galeristas. É uma ação que tem implicações semelhantes ao urinol duchampiano citado anteriormente. A expectativa motivada pelas convenções é rompida por uma ação que ocorre internamente ao território definido a partir das instituições da arte, de modo que uma análise focada em um escopo institucional permite um aprofundamento no tipo de abalo gerado pela proposta do artista. Ao posicionar seus quadros anarquicamente em alguns dos maiores e mais importantes museus do mundo, colando-os às paredes ao lado das obras expostas

140 Cf. LIPPARD, Lucy (ed.). **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Berkeley: University of California Press, 1997.

oficialmente, Banksy novamente questionou características que estão no cerne das teorias institucionais da arte, como a necessidade de curadoria e autenticação da obra por agentes que participam do mundo da arte. Nesse caso, é o próprio artista a se auto autenticar; não se pode dizer que, desse modo, ele não passe a participar do mundo da arte, pois as rupturas que ações como essa provocam afetam esse mundo diretamente. O mundo da arte não se resume a manifestações artísticas definidas segundo uma teoria unificada, mas também comporta interferências externas que podem abalar seus paradigmas. A segregação proposta por abordagens territoriais da arte corresponde a uma categorização fabricada: o fato de as teorias da arte mudarem ao longo do tempo – da imitação ao belo, da estética à morte da arte – demonstra que o próprio conceito de arte e seus territórios evoluem ao longo do tempo. A estabilidade é momentânea, pode tanto ser abalada por uma teoria quanto por uma proposta inédita, pode ser abalada pela discordância de um espectador ou por atividade conectiva a partir da qual uma obra se coloca em um contexto imprevisto. Um problema crítico que emerge da territorialização é que nem todos os agentes do mundo da arte podem concordar com determinado recorte e entender a arte segundo o mesmo paradigma, de modo que fica evidente que – enquanto houver possibilidade de contestação – um paradigma ou teoria é falsa enquanto generalização, ainda que, como mencionado, possa ser relevante para análises específicas e direcionadas da arte. A existência de um sistema institucional da arte é inegável, todavia nem toda arte é realizada dentro desse sistema institucional, de modo que o sistema da arte deve ser maior que o sistema institucional da arte.

Nenhuma das teorias mencionadas define indiscutivelmente a arte, mas a arte segundo o escopo delimitado axiomáticamente a partir de determinados postulados teóricos generalistas. A abordagem rizomática que propomos reconhece a validade simultânea da multiplicidade, ela engloba a variabilidade teórica – ontológica e epistemológica – da arte e sublinha a mutagênese e o dinamismo inerentes ao conhecimento. Mais do que isso, propõe uma investigação ecossistêmica que situa a arte no contexto mais amplo da

experiência e do conhecimento humano, integrada ao conjunto das teorias e da história da arte, à sociedade, à cultura, à tecnologia e assim por diante. Sob essa ótica relacional, cada zona de estabilidade – um campo da arte definido a partir de uma teoria, por exemplo – está sujeita a mudar de estado a todo momento, visto que um rizoma tem o potencial de manifestar zonas dinâmicas ou causar instabilidade, a depender da navegação e das relações criadas e rompidas. Desse modo, o rizoma não consiste em um sistema dinâmico ou em um sistema estável, por definição – essas definições não são parte da ontologia do rizoma –, visto que esses conceitos operam como adjetivos que sublinham estados momentâneos – portanto não-permanentes – de um rizoma ou de partes dele. O rizoma é um sistema múltiplice que manifesta estabilidade, instabilidade, dinamismo, complexidade, caos, aleatoriedade...

* * *

Marcel Duchamp encontrou um modo de erradicar a beleza [da arte] em 1915 e, em 1964, Andy Warhol descobriu que uma obra de arte pode se parecer exatamente com um objeto real, ainda que os grandes movimentos da década de 1960 – Fluxus, arte *pop*, minimalismo, arte conceitual – tenham produzido arte que não era exatamente imitação. Estranhamente, a escultura e a fotografia deslocaram o centro da autoconsciência da arte na década de 1970. Depois disso tudo era possível. Tudo era aceitável, tornando incerto se uma definição da arte ainda era viável.¹⁴¹

141 DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. XII. "Marcel Duchamp found a way of eradicating beauty in 1915, and Andy Warhol discovered that a work of art could exactly resemble a real thing in 1964, though the great movements of the 1960s – Fluxus, Pop Art, Minimalism, and Conceptual Art – made art that was not exactly imitation. Oddly, sculpture and photography shifted the center of artistic self-awareness in the seventies. After that, everything was feasible. Anything went, leaving it uncertain whether a definition of art is any longer possible." Tradução minha.

As teorias mencionadas na seção anterior são abrangentes, mas não exaustivas. Elas possuem o componente em comum de se debruçarem sobre a definição da arte com uma distinção crucial: parte delas promove o entendimento da arte como um conceito fechado – isso é, determinístico e excludente –, o que podemos descrever como teorias essencialistas, visto que elas tentam encontrar uma essência em comum entre as manifestações da arte por meio da qual um objeto pode ser definido como uma obra de arte, enquanto outras entendem a arte como conceito aberto – indeterminístico e distributivo –, que podem ser identificadas, por oposição simples, como teorias não-essencialistas. As teorias de Arthur Danto e George Dickie ilustram duas abordagens essencialistas, enquanto Morris Weitz aponta para um caminho não-essencialista para a definição da arte. Por se ocuparem da definição da arte, ambas operam como abordagens ontológicas. Além das teorias mencionadas, poderíamos, ainda, expandir consideravelmente a nossa análise com uma miríade de pensadores¹⁴² que se dispuseram a investigar o tema, entre os quais John Dewey¹⁴³, que analisa a arte como experiência, Niklas Luhmann¹⁴⁴, que propõe uma abordagem da arte como sistema social, Nicholas Bourriaud¹⁴⁵, que propõe uma estética relacional, Edmond Couchot¹⁴⁶, que analisa a arte a partir da neuroestética, entre inúmeras outras. Essas teorias, no entanto, têm implicações divergentes da abordagem ontológica mencionada acima: se ocupam menos da classificação de objetos enquanto obras de arte e mais da arte como sistema de relações. Desse modo, elas têm naturezas epistemológicas, fenomenológicas ou relacionais e divergem da busca por uma definição estável da arte. Bourriaud sintetiza essa percepção ao dizer que a "atividade artística é um jogo cujas formas, padrões e funções se desenvolvem e evoluem de acordo com períodos e contextos sociais; ela não é uma

142 Noël Carroll fornece uma visão panorâmica acerca das diferentes vertentes da filosofia da arte em: CARROLL, Noël. **Philosophy of art: a contemporary introduction**. London: Routledge, 1999 e CARROLL, Noël (ed.). **Theories of art today**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000.

143 DEWEY, John. Having an experience. In RADER, Melvin (ed.). **A modern book of aesthetics**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979. p. 137 – 150.

144 Cf. LUHMANN, Niklas. **Art as a social system**. Stanford: Stanford University Press, 2000.

145 Cf. BOURRIAUD, Nicolas. **Relational aesthetics**. Dijon: Les Presses Du Réel, 1998.

146 Cf. COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

essência imutável"¹⁴⁷, a "arte é um estado de encontro"¹⁴⁸.

Neste momento, no entanto, nos interessa analisar a arte enquanto conceito de categorização. Dentre as teorias ontológicas que mencionamos, a que nos parece mais incluyente é a de Weitz, que propõe uma definição não-essencialista da arte, ou seja, uma não-definição. Essa não-definição na verdade se trata do entendimento do conceito de arte – e do sistema que emerge a partir desse conceito – sob uma ótica dinâmica, reconhecendo que as definições derivadas desse conceito se modificam em função de aproximações e distanciamentos entre componentes desse sistema. Essas relações variam não somente ao inserirmos um novo componente no sistema, mas também ao longo do tempo e à medida que as pesquisas dos artistas, curadores e outros agentes se desenvolvem. Essa noção trata-se de uma renegociação perene do sistema da arte e do conceito de arte em função das naturezas mutagênicas da arte, da sociedade, das pessoas e dos sistemas de pensamento, para citar somente algumas das variáveis que influenciam esse comportamento dinâmico. A teoria, desse modo, abarca – de modo conciliatório – uma parte significativa do complexo compreendido pelas teorias de arte e reconhece que 'arte' só pode ser definida de modo passageiro. Ao invés de uma essência dos objetos de arte, Weitz sugere que busquemos nesses objetos as relações que eles estabelecem internamente a um sistema, composto por outros objetos, que podemos chamar de sistema da arte. Uma teoria não essencialista pode contribuir para potencializar a arte e aponta para as abordagens distributivas que temos sublinhado: é uma forma de reconciliação do conceito da arte, enquanto categoria, com a noção da arte como sistema – inclusive sistema de categorização. Reconhecemos a relevância das definições – estáveis em intervalos, mas dinâmicas ao longo do tempo ou, ainda, estáveis para aplicações em escala reduzida –, mas apontamos para o potencial de definições mais abrangentes, ou

147 BOURRIAUD, Nicolas. **Relational aesthetics**. Dijon: Les Presses Du Réel, 1998. p. 11. "Artistic activity is a game, whose forms, patterns and functions develop and evolve according to periods and social contexts; it is not an immutable essence." Tradução minha.

148 BOURRIAUD, op. cit., p. 18. "Art is a state of encounter." Tradução minha.

mesmo não-definições, que oferecem uma forma de investigação focalizada nas relações e nos processos, ao invés das essências. Desse modo, podemos nos encontrar em um sistema que evidencia os aspectos artísticos das atividades humanas, e não somente os objetos intrínsecos aos territórios da arte. Esse desvio aponta para a arte em relação ao conhecimento, visto que podem haver componentes artísticos dispersos em objetos que, usualmente, não habitam os territórios da arte; dessa forma, arte opera como um modo de conhecimento, parte inerente de qualquer empreendimento humano. As atividades relativas ao conhecimento humano contêm um fator artístico combinado a fatores científicos e filosóficos. Artistas, cientistas, filósofos – e humanos, de um modo mais amplo – não estão, cada um à sua maneira, explorando as possibilidades e impossibilidades do universo?

Apesar de reducionistas, são patentes as contribuições das definições de arte apontadas anteriormente. Elas sublinham, em contextos específicos e sob diferentes postulados, modos como certas obras foram inseridas no contexto da arte. No entanto, penso que não devemos, por meio de generalizações, limitar o escopo da arte, pois surgem a todo momento novas interpretações, teorias e obras que abalam as teorias consolidadas. De modo semelhante, o avanço do tempo tem o poder de gerar pulsões de desordem e ordem em estruturas passadas, como “L.H.O.O.Q.”, de Duchamp, e a *Monalisa* de Banksy ressignificaram – cada qual de seu modo e à sua época – a *Monalisa* de Leonardo da Vinci ou, antes, promoveram mutagênese a partir de um meme. As definições de arte são definições de um campo: um território ocupado por certos objetos e não ocupado por outros, território que é acessado mediante um *visto* atribuído pelo mundo da arte – curadores, críticos, teóricos, instituições... – ou autoatribuído pelos artistas. Em uma abordagem sistêmica ou mesmo como manifestações da realidade, as práticas artísticas não se restringem a uma abordagem territorial: elas são desterritorializadas. Daí a importância de uma teoria que considere a arte ao lado de outros modos de conhecimento: ao invés de um campo ocupado por certas entidades e componentes, a

arte é uma forma de existir, entender, interpretar e manipular o mundo. É um conjunto variável, mutagênico e difuso de práticas que se relacionam com outros modos de conhecer: científico e filosófico.

Nesse sentido, penso que as teorias ontológicas da arte são importantes para descrever um campo, oferecer uma categorização que permita a inteligibilidade e o aprofundamento em noções particulares e bastante específicas. Só não podemos deixar que essa abordagem reducionista sobrepuje o reconhecimento de que, além de todas as definições e esquematizações, temos ainda um sistema que, por sua vez, se insere em um ecossistema. É como o caso da vespa e da flor: de modo isolacionista e redutivo, podemos estudar as células de cada organismo de modo direcionado, isso pode nos dar informações acerca da natureza de cada espécie, mas não podemos nos esquecer que a interface entre a vespa e a orquídea¹⁴⁹ não ocorre em nível celular: ela é desterritorializada em relação às células e ocorre em outras dimensões do sistema, uma dimensão virtual onde interagem elementos muito diversos (a flor e o inseto, mas também a atmosfera, outros organismos, componentes concretos e virtuais, como as relações estabelecidas entre os componentes de um ecossistema). Cada elemento desse ecossistema é um sistema que contém sistemas e participa de sistemas, de modo que o estudo da vespa e da flor se beneficiam de uma abordagem citológica, mas não se resume a ela.

Quando analisadas como rizoma (um rizoma das teorias da arte), poderíamos conceber as teorias da arte (como as teorias do mundo da arte, em Danto, e da arte institucional, em Dickie) como planos estratificados que coexistem em dimensões distintas desse rizoma.

149 Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 26. Deleuze e Guattari analisam os processos de desterritorialização e reterritorialização da vespa e da orquídea em relação à interação entre elas para a polinização. A abordagem que mencionamos se associa à nossa teoria do rizoma, derivada da teoria desses filósofos, mas desenvolvida em direção a outras ramificações. O assunto será explorado em mais detalhes no capítulo a seguir e foi introduzido na minha dissertação de mestrado: Cf. VENEROSO, Pedro. **Rizomas: espaços-tempos concretos e virtuais na literatura e na computação**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 161p. 2016.

Nesse sentido, os campos da arte – cada qual representado por determinado conjunto de axiomas definidos por uma teoria da arte – são estratos simultâneos e divergentes entre os quais podem ocorrer integrações (permanentes ou momentâneas), segundo a topologia do rizoma. Em outras palavras, há pontos de interseção entre as teorias da arte de Dickie e Danto, por exemplo, mas cada qual ocupa um estrato distinto. A abordagem rizomática – ecossistêmica – reposiciona a análise da arte sob a ótica de relações mais heterogêneas e dinâmicas: propõe a desterritorialização dos campos, conceitos e dos objetos de arte e, por isso, abre novas possibilidades de exploração, investigação e organização, por exemplo.

Insistindo nos paradigmas estéticos, gostaria de sublinhar que, especialmente no registro das práticas “psi”, tudo deveria ser sempre reinventado, retomado do zero, do contrário os processos se congelam numa mortífera repetição. A condição prévia a todo novo impulso da análise – por exemplo, a esquizoanálise – consiste em admitir que, em geral, e por pouco que nos apliquemos a trabalhá-los, os Agenciamentos subjetivos individuais e coletivos são potencialmente capazes de se desenvolver e proliferar longe de seus equilíbrios ordinários. (...) Com tais cartografias deveria suceder como na pintura ou na literatura, domínios no seio dos quais cada desempenho concreto tem a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas prospectivas, sem que seus autores possam se fazer valer de fundamentos teóricos assegurados pela autoridade de um grupo, de uma escola, de um conservatório ou de uma academia...¹⁵⁰

Se nos dispusermos a pensar na arte como campo, pensemos em um campo da crise, não da estabilidade, de modo que uma filosofia do *campo* da arte torna-se uma filosofia da *crise* da arte.

Vamos pensar na crise como um tempo de turbulência que ocasiona uma mudança de estrutura. Em outras palavras, trata-se de um “ponto crítico” ou “limite crítico”, muitas vezes alcançado após um longo período de transformação gradual.¹⁵¹

150 GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus Editora, 2020. p. 22.

151 BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 128.

Uma teoria estável da arte é impraticável quando reconhecemos que esse é um sistema instável; as estabilidades são somente momentâneas ou decorrentes de idealizações; daí surge a noção de campo – ou campos – da arte: uma atividade de categorização reducionista que pretende simplificar uma manifestação complexa. Como conceito momentaneamente fechado, dependendo da escala de análise podemos restringir o dinamismo do conceito de arte e fazê-lo entrar em situação de relativa estabilidade. Isso não implica que, de modo geral (em escala macro), o conceito possa ter definição estável, mas que na escala micro do sistema da arte o conceito adquira estabilidade momentânea. Um uma análise rizomática mais abrangente, precisamos reconhecer os conceitos a partir de uma abordagem no mínimo polissêmica, quando não como conceitos efetivamente abertos, pois é da natureza dos rizomas que seus componentes estabeleçam relações – que podem ser feitas e quebradas a qualquer momento – e não se localizem em uma coordenada absoluta. Essa ideia se relaciona tanto com a noção não-essencialista de Wittgenstein¹⁵² quanto com as ideias de significação em rede e redes textuais teorizadas por Roland Barthes¹⁵³, Jacques Derrida¹⁵⁴ e Michel Foucault¹⁵⁵, por exemplo: são profusos os casos em que os pensamentos sobre a linguagem, a partir do século XX, propõem formas análogas às redes e aos sistemas para descreverem os processos de significação e as relações entre os conceitos, sendo que o hipertexto manifesta, de modo concreto, essa vertente de pensamento. Podemos dizer que os textos e os conceitos habitam rizomas e significam por meio de agenciamentos.

(A)s margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além

152 Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophical investigations**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009.

153 Cf. BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. Roland Barthes criou o conceito de *lexia*, a ligação um texto com outros textos, que influenciou o conceito de hipertexto criado por Ted Nelson em 1960. Barthes envolve o autor, leitor e o texto em redes de referência.

154 Cf. DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1979, passim. O termo *différance*, cunhado por Derrida, situa os conceitos em uma rede em que os signos não remetem diretamente ao que eles significam, mas a signos adicionais, dos quais diferem. Essa proposição situa os signos em uma rede onde os significados são negociados em função de relações.

155 Cf. FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, passim.

de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede.¹⁵⁶

A noção de um campo da arte – ou, mais recentemente, de um mundo da arte – se relaciona com a especialização crescente a partir do século XVII, no entanto não se trata de uma manifestação natural das possibilidades humanas. As fronteiras entre os campos, como as fronteiras políticas entre os países, são imaginárias: têm implicações concretas mas não passam de determinações arbitrárias ou de reflexos determinísticos de sistemas de relações (no caso dos países, da proximidade cultural, das guerras, da diplomacia, dos acidentes geográficos e de um amplo conjunto de outros fatores). A própria constituição de um campo ocorre por meio da evolução e de adaptações: é auto-organizada no escopo de um sistema. Entre a física e a química não há um muro intransponível, mas uma está imbricada na outra em diferentes graus ao longo do tempo. As separações são artificiais, fruto das estratégias de cognição humanas, e não refletem a complexidade de suas relações. Entre o átomo e o planeta não há uma barreira de escala incomensurável, mas um *continuum* de relações e ligações. Um *continuum* que muda com o tempo e que responde a todo tipo de interferência. Há distinções como há, também, semelhanças.

Quando os artistas e outras fontes de interferência tensionam os limites da arte, ela deixa de se parecer com um campo do conhecimento – análogo ao território geográfico –, e passa a operar como espaço cognitivo, virtual, que não segue as leis e regras dos espaços concretos. Precisamos de um novo léxico para nos referirmos às manifestações do conhecimento, um léxico que complemente as analogias com o mundo concreto e as estruturas virtuais históricas e reconheça que, nos espaços virtuais – como o são os espaços da cognição –, as contrapartes dos espaços geográficos são, na verdade, desterritorializadas e desterritorializáveis no sentido de não possuírem coordenadas únicas e discretas, no sentido de escaparem do concreto e se manifestarem de modo

156 FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 28.

eminentemente virtual. O pensamento é, na verdade, uma *utopia* – no sentido etimológico – por se manifestar em um *espaço sem lugar*, um espaço, portanto, u-tópico.

O reconhecimento da arte enquanto sistema que exhibe complexidade evidencia que o conceito de arte, as práticas artísticas, as teorias, os agentes e os demais elementos que caracterizam ou participam desse sistema em determinado momento são, quando isolados, um mero retrato transitório do sistema. Quando integrados, são componentes de um sistema dinâmico, imbuído de um vetor temporal, onde se manifestam relações complexas. Isso se torna ainda mais evidente se pensarmos na arte em relação a outros sistemas, como um rizoma. Qualquer teoria de arte, nesse sentido, só pode responder parcialmente pelo conjunto de acontecimentos, relações, elementos e agentes desse sistema. A característica de auto-organização do sistema da arte, quer dizer, o potencial da emergência de novas conformações para esse sistema com base em situações que transcorrem interna ou externamente a ele (por exemplo, a eclosão da arte conceitual a partir – entre outros fatores – do Dadaísmo e do urinol de Duchamp), faz do sistema da arte um sistema em constante variabilidade. Desse modo, qualquer definição estável de arte só pode ser parcial – delimitada no espaço – e momentânea – delimitada no tempo. A arte não **é** estável por definição, ela **pode** exibir estabilidade segundo determinadas restrições. É preciso reconhecer um caráter de indeterminação para que uma teoria da arte possa, efetivamente, tratar da arte em função de um ecossistema; me parece que a indeterminação é *conditio sine qua non* para uma análise macro de um rizoma – não necessariamente uma análise total, pois a totalidade escapa do rizoma em direção ao desconhecido. O rizoma negocia o conhecimento e o desconhecido. O mesmo se aplica às demais categorias do conhecimento; a própria separação do conhecimento em disciplinas é uma imposição de estabilidade a certa parte de um sistema – um platô – e opera como mecanismo de inteligibilidade. A história das relações entre a ciência e a arte demonstra a alternância entre zonas e momentos de estabilidade e instabilidade no sistema do conhecimento: ao longo dos séculos e dos contextos, ocorreram segregações e fusões

entre diferentes campos – ou manifestações – do conhecimento.¹⁵⁷

Uma teoria da arte e, mais amplamente, uma teoria do conhecimento, necessita reconhecer o dinamismo inerente aos conceitos e às manifestações humanas e da realidade. Deve-se prever que ocorrerão mudanças imprevistas na própria constituição e entendimento dos elementos estudados. Essa indeterminação não limita a compreensão, pelo contrário; me parece que será através do reconhecimento do dinamismo, da variação, da dúvida, da incerteza, da indeterminação, que o conhecimento poderá avançar.

* * *

Através desta breve análise das transformações sofridas pelo conjunto de práticas e teorias referidos pela rubrica *arte* – com foco na nebulosa ontológica e epistemológica instaurada em meados do século XX –, podemos agora iniciar um esboço de uma proposta alternativa de conceituação da arte; contrariando a óbvia tendência de uma empreitada deste gênero em fornecer uma definição de *arte* ou caminhar nesta direção, argumenta-se em um sentido muito distinto, buscando precisamente uma abordagem relacional e comparativa que demonstre a irrelevância da derivação de uma definição estável para um termo tão vasto e mutagênico como o é a arte.

Um pensamento... reconciliar as áreas do conhecimento antrópico após uma prolongada

157 Cf. BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020. E Cf. BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento** v. 1: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

história de segregações, remediada parcialmente durante o século XX com os discursos intermediários associados à cultura e às artes, as incursões pós-estruturalistas da filosofia e a abrangência das teorias e análises semióticas, bem como teorias que orbitam este universo em outros campos do conhecimento como a relatividade einsteiniana, física e filosófica. Particularmente interessante a esta pesquisa é avançar em direção a uma filosofia da arte que a identifique de forma inclusiva por meio de suas relações imanentes com outras disciplinas; a arte como espaço volátil de convergência de práticas e métodos difusos nas cartografias e descartografias do conhecimento. Esse é, portanto, um empreendimento polimático.

Um trabalho que visa elaborar um discurso sobre arte deve reconhecer que o termo, como compreendido contemporaneamente, pouco pode significar quando isolado e posto a fazer referência meramente a si mesmo e unicamente à sua história e aos seus estatutos tradicionais. Dúbia seria uma filosofia da arte que operasse buscando o distanciamento das teorias e práticas artísticas de seu entorno contemporâneo, visando sua segregação do espaço social, cultural, filosófico e cognitivo de seu tempo; igualmente dúbio seria o produto cultural ou científico resultante de um procedimento desse gênero optante por fazer uma apologia da estabilização perene do conhecimento impedindo sua recombinação irrestrita e conseqüente adaptação em função de questionamentos.

Sendo os paradigmas epistemológicos e as teorias científicas, bem como os demais produtos da cognição antrópica, sujeitos a interferências internas e externas e a investidas questionadoras que podem resultar na modificação ou adaptação de concepções tradicionais, modelos históricos e axiomas, assim deve se manter também a arte, permanentemente aberta à discussão de seus significados e de sua abrangência, invariavelmente mutagênicas em função do fluxo, em função dos tempos.

Discutir arte como uma categoria absoluta de classificação de objetos aparenta, hoje, ser

um recurso retórico pouco efetivo para o entendimento do mundo da arte, seus objetos e discursos, suas teorias; é preciso inserir na discussão do conceito um vetor temporal, que responde ao quando é arte; um vetor relacional que responde em relação, conexão e agenciamento com o quê é arte; e um vetor contextual que responde em que circunstância é arte. A mera pergunta sobre o quê é arte, buscando um significado absoluto sob o qual objetos e práticas diversas podem ser considerados parte de um conjunto que denominamos *arte*, tenta responder sem sucesso uma pergunta finalista; todavia arte não funciona como um substantivo que denota uma categoria estável, mas sim como um conceito aberto que define relações internas e externas entre elementos e categorias reconhecidos, eventualmente, como arte.

Arte, assim, como categoria, pouco se assemelha a um território fixo com fronteiras estáveis. Contrariamente, é sempre expansível e mutável; como demonstrado pelas vanguardas e neovanguardas, capaz de englobar inclusive sua antítese máxima, a antiarte, ou aquilo que é feito com a intenção deliberada de negar as convenções da arte. Deste modo, como conceito aberto, variável e sem limites definidos, arte pode somente denotar conformações momentâneas, relacionais e contextuais específicas, servindo muito mais como ferramenta teórica que suscita e facilita a discussão de objetos e práticas, mais do que sua definição estanque segundo paradigmas e axiomas estáveis. Um objeto é artístico segundo uma análise que não possui um só objeto, dada a irrelevância lógica da definição absoluta de um objeto como pertencente a uma categoria ocupada exclusivamente por ele. Um objeto artístico dotado de tais e tais características, aspectos e especificidades agenciado com outro objeto dotado de características, aspectos e especificidades distintos se relacionam de que forma sob a égide dos estudos relacionados à arte? Assim a pergunta se conforma de modo mais profícuo.

O objeto de arte não o é, separado de outras práticas e objetos, mas somente em seus diálogos com outros objetos, sejam eles retirados do cotidiano, de práticas científicas ou

quaisquer outras. A prática artística opera como modo de exploração e investigação do mundo conhecido e desconhecido e se aproxima dos outros modos de pesquisa, a ciência e a filosofia: toda investigação tem rastros desses modos que operam de forma combinatória, sendo que cada um deles assume diferentes intensidades a depender do caso. Italo Calvino, tratando brevemente da gravitação universal, cita Cyrano e suas investidas poéticas imaginando uma viagem à Lua, um caso em que os modos de conhecimento artístico e científico se contaminam:

Cyrano figura sobretudo pelo modo como, antes de Newton, abordou o problema da gravitação universal; ou melhor, é o problema de como subtrair-se à força de gravidade que estimula de tal forma a sua fantasia a ponto de fazê-lo inventar toda uma série de sistemas para subir à lua, cada qual mais engenhoso que o outro: utilizando frascos cheios de orvalho que se evaporam ao calor do sol; untando-se com tutano de boi, que normalmente é sugado pela lua; lançando e relançando verticalmente, a partir de uma barquinha de balão, uma bola imantada.¹⁵⁸

Antes de serem codificados pelas linguagens científicas, os eventos físicos e as possibilidades irrealizadas constituem parte do imaginário popular; alvos de abstrações mais ou menos exatas cuja intenção latente não necessita se relacionar a finalidades utilitárias. Quando codificadas pelas ciências, ainda assim abertas a releituras poéticas e experimentais. O conhecimento, inesgotável.

Arte, conceito dinâmico. Podendo ser expandido, desconstruído, é certo que os artistas o farão. Basta que ocorra a decisão de encerrar o conceito para que, no instante seguinte, surja a obra que irá contestar essa definição estanque. Atualmente, o único paradigma possível para a arte, sua propriedade geral, é a indefinição, a impossibilidade do termo atuar como substantivo e categoria delimitadora e definitiva.

De forma a empreender um estudo consistente sobre e da arte partindo de sua acepção

158 CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 34-35.

segundo as colocações supracitadas, é necessária uma prolongada incursão em diversas disciplinas seguindo uma metodologia comparativa e relacional indispensável para tratar do conhecimento e da cognição. Desta forma, a análise da arte pressupõe um trabalho de examinação difusa no espaço e no tempo que requer o estudo de suas implicações sociais e filosóficas, de seus registros históricos, de suas relações com sistemas contemporâneos às etapas de sua evolução, das modificações ocorridas nas linguagens, meios e mídias; trabalho de arqueologia do conhecimento necessário para discutir a arte, suas práticas, metodologias e teorias, sem entendê-la como uma categoria isolada e submetida a regulações específicas e autorreferentes, mas sim como lugar de confluência de práticas semióticas de uso e extrapolação dos códigos e práticas tradicionais. Esta tese se propõe a introduzir essa investigação sob múltiplas perspectivas e oferecer um conjunto de teorias que possa auxiliar em um empreendimento desse tipo, tendo em vista as restrições de tempo e escopo do contexto em que a pesquisa foi realizada. Nossa contribuição à ontologia da arte é conciliatória, mas, mais do que isso, sublinhamos as implicações epistemológicas da arte, como um dos modos de conhecimento humano, uma forma de investigação e exploração da realidade.

Sistemas

4

Era o objetivo da física clássica eventualmente resolver todos os fenômenos naturais segundo um jogo de unidades elementares cujas características permaneceriam inalteradas fossem elas investigadas isoladamente ou em um complexo.¹⁵⁹

O avanço da especialização após o Renascimento fomentou um movimento em que os pesquisadores individuais passaram a promover incursões aprofundadas em campos cada vez mais diminutos e restritos, de modo que a ciência progrediu por meio do isolamento de assuntos e disciplinas e pelo estudo dessas unidades a partir de uma ótica reducionista, isto é, segregadas dos sistemas dos quais elas fazem parte e reduzidas ao que se acreditava ser o mínimo conjunto de características relevantes para determinada investigação ou para a descrição dessa unidade. Antes unidas e exploradas em conjunto, a especialização decorrente das revoluções científicas distanciou a ciência da filosofia e, mais do que isso, motivou a emergência de disciplinas e campos de estudo com base na cisão do conhecimento em unidades que, se acreditava, poderiam ser estudadas

159 BERTALANFFY, Ludwig Von. An Outline of General System Theory. **The British Journal for the Philosophy of Science**, v. 1, n. 2, 1950. p. 134. "It was the aim of classical physics eventually to resolve all natural phenomena into a play of elementary units, the characteristics of which remain unaltered whether they are investigated in isolation or in a complex." Tradução minha.

separadamente para alcançar um conhecimento a respeito do todo de modo semelhante ao que a física clássica havia feito com a redução dos fenômenos da realidade a um conjunto de 'leis'. Percebeu-se, ao longo do tempo, que os estudos de certas unidades elementares que avançavam paralelamente tangenciavam assuntos e constatações similares, de modo que investigações independentes confluíam em diversos pontos.

Quando inspecionamos a evolução da ciência moderna, encontramos o extraordinário fenômeno que pontos de vista e concepções gerais similares evoluíram de modo independente em várias ramificações da ciência e, para começar, eles podem ser identificados como se segue: nos séculos passados, a ciência tentou explicar os fenômenos os reduzindo à interação de unidades elementares que podiam ser investigadas separadamente umas das outras. Na ciência moderna contemporânea, encontramos em todos os campos concepções do que é vagamente definido como a 'totalidade'.¹⁶⁰

Após séculos em que a especialização foi reforçada e as disciplinas do conhecimento estabilizaram rígidas fronteiras, começou a se manifestar um movimento que percebia as influências que existiam entre campos distintos e fenômenos que não podiam ser explicados através do isolamento. A partir das unidades elementares discretas e altamente especializadas, pesquisadores de diferentes disciplinas notaram algo mais amplo com os quais elas se relacionavam. Na virada do século XIX para o início do século XX, ocorreu uma nova mudança paradigmática em que a abordagem reducionista que supunha que os elementos do mundo podiam ser estudados e integralmente compreendidos isoladamente, deu lugar a uma abordagem mais abrangente em que os componentes passaram a ser investigados em relação ao todo ou a um sistema do qual eles eram componentes. Procedimentos semelhantes atravessaram a física, a medicina, a

160 BERTALANFFY, Ludwig Von. An Outline of General System Theory. **The British Journal for the Philosophy of Science**, v. 1, n. 2, 1950. p. 134. "As we survey the evolution of modern science, we find the remarkable phenomenon that similar general conceptions and viewpoints have evolved independently in the various branches of science, and to begin with these may be indicated as follows: in the past centuries, science tried to explain phenomena by reducing them to an interplay of elementary units which could be investigated independently of each other. In contemporary modern science, we find in all fields conceptions of what is rather vaguely termed 'wholeness.'" Tradução minha.

psicologia, as ciências sociais, entre outras disciplinas. Após sucessivos intervalos de maior ou menor especialização, a virada daquele século marcou o início de uma abordagem interdisciplinar em que os campos do conhecimento ainda se encontravam separados, mas buscaram estratégias para se reconectarem.

Correspondendo aos procedimentos da física, uma tentativa foi feita na biologia de esclarecer o fenômeno da vida delimitando partes e processos que poderiam ser investigados isoladamente. Esse procedimento é essencialmente o mesmo em vários ramos da biologia. O organismo é considerado um agregado de células como unidades-de-vida elementares, suas atividades são delimitadas por funções de órgãos isolados e, enfim, processos físico-químicos, seus comportamentos delimitados por reflexos, o substrato material da hereditariedade delimitado por genes, agindo independentemente uns dos outros, evoluções filogenéticas esclarecidas por mutações fortuitas unitárias, e assim por diante. Em oposição aos pontos de vista teóricos analíticos, somativo e maquinico, concepções orgânicas evoluíram em todos os ramos da biologia moderna e afirmam a necessidade de investigação não somente das partes, mas também das relações de organização resultantes de uma interação dinâmica e manifestas pela diferença de comportamento das partes isoladas e no organismo como um todo.¹⁶¹

O que se viu foi o enfraquecimento de uma visão isolacionista em favor de um entendimento e um estudo distributivo e integrado, pautado pelo reconhecimento do mundo, de seus componentes e do conhecimento como manifestações de multiplicidades, do reducionismo à complexidade. Em um primeiro momento, essa mudança pode ser descrita pela constatação que "(...) princípios de totalidade dinâmica

161 BERTALANFFY, Ludwig Von. An Outline of General System Theory. **The British Journal for the Philosophy of Science**, v. 1, n. 2, 1950. p. 134 – 135. "Corresponding to the procedure in physics, the attempt has been made in biology to resolve the phenomena of life into parts and processes which could be investigated in isolation. This procedure is essentially the same in the various branches of biology. The organism is considered to be an aggregate of cells as elementary life-units, its activities are resolved into functions of isolated organs and finally physico-chemical processes, its behaviour into reflexes, the material substratum of heredity into genes, acting independently of each other, phylogenetic evolution into single fortuitous mutations, and so on. As opposed to the analytical, summative and machine theoretical viewpoints, organismic conceptions have evolved in all branches of modern biology which assert the necessity of investigating not only parts but also relations of organisation resulting from a dynamic interaction and manifesting themselves by the difference in behaviour of parts in isolation and in the whole organism." Tradução minha.

são básicos em uma concepção moderna do mundo."¹⁶² Os estudos emergentistas a partir da década de 1920 e as formulações embrionárias de uma teoria dos sistemas ao longo das décadas seguintes evidenciaram o entendimento que as interações entre indivíduos ou unidades elementares podia produzir consequências que não eram satisfatoriamente explicadas simplesmente pelas interações individuais, de modo que fenômenos emergiam a partir dessas interações, mas não eram redutíveis a elas. Essa ideia é o cerne de uma guinada epistemológica que afetou a ciência, a filosofia e também a arte no início do século XX, e foi explorado a partir daquele momento de diferentes formas e por diversas teorias, entre as quais a cibernética, a teoria dos sistemas, a complexidade e o rizoma filosófico deleuze-guattariano. Pensemos nessas teorias como teorias irmãs que se fundamentam em ideias e percepções semelhantes, derivando por abordagens que se diferenciam em diversas zonas, pontos e momentos, ainda que se situem em relação de vizinhança. Tratam-se de propostas multidimensionais que privilegiam a heterogeneidade e as conexões em detrimento do isolamento e das unidades; privilegiam as abordagens dinâmicas em detrimento das abordagens estáticas; privilegiam a adaptação em detrimento da causalidade linear.

Ao longo desta tese empregamos diversos conceitos que estão relacionados a uma abordagem múltipla do conhecimento: rizoma, complexidade, rede, sistema, intertexto, interdisciplinaridade, transdisciplinaridade, polimatia, ecossistema são conceitos que coexistem em uma rede de relações e denotam os aspectos conectivos não só do conhecimento, mas do mundo a se conhecer. Cada qual tem suas particularidades, de modo que não operam como sinônimos, tampouco são teorias conflitantes. Ao longo deste capítulo, buscaremos elucidar nosso entendimento das relações entre esses conceitos e clarificar os principais motivos pelos quais propomos uma teoria rizomática em complemento aos estudos da complexidade e dos sistemas. O isolamento em relação

162 BERTALANFFY, Ludwig Von. An Outline of General System Theory. **The British Journal for the Philosophy of Science**, v. 1, n. 2, 1950. p. 135. "(P)rinciples of dynamic wholeness are basic in the modern conception of the world." Tradução minha.

aos paradigmas deterministas e reducionistas foi observado também na filosofia, na ciência e na arte – das vanguardas modernistas à literatura. Em um de seus contos, Jorge Luis Borges oferece o seguinte relato:

(V)i o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectura) cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.¹⁶³

O *aleph* seria um lugar de onde se vê todo o universo, como um microcosmo do universo que contém o universo e é contido por ele, recursivamente, "(...) é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes"¹⁶⁴, pois as partes estão contidas no todo e são contidas por ele. O *aleph* borgiano problematiza a mudança epistemológica na ciência da época – que diminuía a importância do reducionismo e do isolamento como formas de compreensão dos fenômenos – e sugere que as unidades de conhecimento são também sistemas através dos quais pode ser acessado o todo. Não se trata de uma formulação idêntica às teorias supracitadas, pois Borges propõe que o mundo está contido em seus componentes e os componentes contêm o mundo, mas essa proposta encontra eco nas ideias de Edgar Morin. Ao pensar a complexidade, o filósofo francês propôs um princípio hologramático que coincide com a proposta de Borges: "o todo está na parte que está no todo, e a parte poderia estar mais ou menos apta a regenerar o todo. (...) Cada parte tem a sua singularidade, mas nem por isso representa puros elementos ou fragmentos do todo: trata-se ao mesmo tempo de microtodos virtuais."¹⁶⁵ Reflexões desse tipo refletem os questionamentos que emergiam na ciência, na filosofia e na arte: a substituição de um paradigma reducionista – de unidades autorreferentes e autoexplicativas – por abordagens que davam conta de interações de

163 BORGES, Jorge Luis. **Obras completas** v. 1: 1923-1949. Rio de Janeiro: Editora Globo: 1998. p. 224.

164 Ibid., p. 227.

165 MORIN, Edgar. **O método** v. 3: o conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 113 – 114.

componentes em um todo mais amplo, nesse caso irreduzível à soma de suas partes, ou seja, em que fenômenos individuais ou unitários não são iguais ao serem analisados isoladamente ou em relação ao todo. Os entendimentos gerados por análises desses dois tipos são distintos. Em complemento à ideia que o *aleph* sugere um ponto onde todo o universo, contido no *aleph*, pode ser visto, somos remetidos à navegação no rizoma deleuze-guattariano em que

(...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. (...) (N)um rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.¹⁶⁶

Apesar de diferentes, essas abordagens reiteram os tipos de problemas e soluções aventadas pelo pensamento humano a partir do final do século XIX e ao longo do século XX em resposta à estagnação do conhecimento científico baseado em premissas reducionistas. É interessante notar como, ao longo do século XX, emergiram diversas teorias e ideias correlacionadas que tiveram profundas implicações para diversas disciplinas e para o conhecimento e oferecem formulações semelhantes para modelos relacionais que partem do reconhecimento dos sistemas que mudam de natureza – manifestam fenômenos emergentes – a partir da interação interna, entre seus componentes, e externas, com o meio onde se situam. São teorias e ideias que compartilham muitas noções, mas também diferem em diversos âmbitos. Muitas delas operam de modo magmático, fluido, e seus princípios e conceitos variam internamente a depender dos indivíduos e das disciplinas onde são desenvolvidas. Essa característica múltipla e heterogênea sublinha como existe instabilidade conceitual nessa revolução epistemológica em curso, ao mesmo tempo que certas disciplinas tentam estabilizar

166 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 15.

conceitos e noções.

Teorias relacionadas a um pensamento emergentista surgiram no final do século XIX como forma de resistência à dominância do reducionismo no meio científico, em especial na sociologia e na psicologia, com as investigações de Émile Durkheim, Auguste Comte e outros¹⁶⁷. A percepção de que os fenômenos sociais e cognitivos não eram descritos pela análise de unidades isoladas fomentou o pensamento emergentista que "aceita que nada existe a não ser partes componentes e suas interações"¹⁶⁸, privilegiando a análise das propriedades emergentes a partir da interação entre os componentes e não do estudo reducionista desses componentes. Stuart Kauffman, pesquisador do Santa Fe Institute, identifica que "a história do paradigma emergente começa com a revolução cibernética"¹⁶⁹, em que Norbert Wiener propôs uma abordagem comparativa das formas de controle e comunicação dos animais e das máquinas¹⁷⁰ a partir do entendimento que

(...) o funcionamento do sistema nervoso e da atividade racional era modelizável em termos de lógica matemática. Mente, cérebro, máquina podiam ser pensados em conjunto: era o fim do dualismo cartesiano que separa mente e matéria. [Desse modo], a formulação da teoria da informação (...) permitia quantificar a informação trocada entre máquina e homem e tratá-la mecanicamente.¹⁷¹

A teoria geral dos sistemas¹⁷² deu continuidade a esse desenvolvimento, dessa vez com maior abrangência que a primeira cibernética, fomentando a exploração interdisciplinar a

167 Cf. SAWYER, R. Keith. **Social emergence**: societies as complex systems. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2005. p. 27 – 31.

168 Ibid., p. 29. "(...) accepts that nothing exists except the component parts and their interactions". Tradução minha.

169 KAUFFMAN, Stuart apud SAWYER, R. Keith. **Social emergence**: societies as complex systems. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2005. p. 14.

170 Cf. WIENER, Norbert. **Cibernética**: ou controle e comunicação no animal e na máquina. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 149 – 151.

171 COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 30.

172 Cf. BERTALANFFY, Ludwig Von. An Outline of General System Theory. **The British Journal for the Philosophy of Science**, v. 1, n. 2, 1950. p. 134 – 165 e BERTALANFFY, Ludwig Von. **General systems theory**: foundations, development, applications. New York: George Braziller Inc., 1969.

partir da premissa que "sistemas complexos em todos os níveis de análise – dos menores organismos unicelulares às sociedades industriais modernas – podiam ser entendidos usando o mesmo conjunto de teorias e metodologias"¹⁷³. Edgar Morin reitera que ambas as teorias

se interseccionam numa zona incerta comum. Em princípio, o campo da teoria dos sistemas é muito mais amplo, quase universal, já que num certo sentido toda realidade conhecida, desde o átomo até a galáxia, passando pela molécula, a célula, o organismo, a sociedade, pode ser concebida como sistema, isto é, associação combinatória de elementos diferentes.¹⁷⁴

As diversas definições do termo *sistema*¹⁷⁵ orbitam a noção de um conjunto de componentes que estabelecem relações entre si. A complexidade manifesta o momento seguinte de desenvolvimento dessa família de teorias que propõem uma abordagem conectiva do mundo e do conhecimento, uma abordagem que não se ocupa das descrições reducionistas de unidades autorreferentes, mas situa os componentes em sistemas de relações mais amplos que são irreduzíveis aos seus componentes e às relações individuais que ocorrem em seu interior. Há grande variedade de entendimentos da complexidade e dos conceitos que a orbitam – como a emergência, a auto-organização e as ligações –, um espaço de pesquisa em mutação constante que foi apropriado por diversas disciplinas, cada qual com seus projetos particulares, uma percepção compartilhada por pesquisadores identificados com áreas do conhecimento tão diversas quanto as ciências sociais, a arte e a economia, entre eles Keith Sawyer¹⁷⁶, Philip

173 SAWYER, R. Keith. **Social emergence**: societies as complex systems. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2005. p. 1. "(...) complex systems at all levels of analysis – from the smallest unicellular organisms up to modern industrial societies – could be understood using the same set of theories and methodologies." Tradução minha.

174 MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 19.

175 Para uma investigação das diversas definições de sistemas: Cf. MORIN, Edgar. **O método** v. 1: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 128 – 131.

176 Cf. SAWYER, R. Keith. **Social emergence**: societies as complex systems. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2005, passim.

Galanter¹⁷⁷ e César Hidalgo¹⁷⁸, respectivamente. Podemos discernir, em linhas bastante gerais, uma vertente da complexidade científica que atua de modo a identificar e quantificar a complexidade de determinados sistemas – a partir de uma fundamentação matemática ancorada na teoria da informação e em uma derivação da termodinâmica – e uma vertente filosófica que dá continuidade às propostas de Edgar Morin e, com isso, abarca a indeterminação e aceita maior fluidez conceitual – o que poderíamos tratar como um foco epistemológico. Ainda que o conceito tenha definições bastante heterogêneas, há certos princípios – interpretados, por sua vez, de diferentes maneiras – em comum entre essas vertentes. Keith Sawyer oferece um resumo do estado atual e do percurso de desenvolvimento dos estudos da complexidade, em especial a partir da ótica das ciências sociais, identificando três ondas da teoria da complexidade ao longo das últimas décadas. Ele sugere uma descrição geral a partir da seguinte proposta:

Como a "emergência", o termo "complexidade" tem sido usado de modo relativamente vago na última década. No sentido mais geral, fenômenos complexos são aqueles que residem entre a simplicidade e a aleatoriedade, no "limite do caos", segundo Kauffman. Quando as leis que governam um sistema são relativamente simples, o comportamento do sistema é fácil de entender, explicar e prever. No outro extremo, alguns sistemas parecem se comportar de modo aleatório. Podem haver leis que governam um sistema desse tipo, mas o sistema é altamente não-linear – ou seja, pequenas variações no estado do sistema em um determinado momento podem resultar em mudanças muito significativas a estados futuros do sistema. Esses sistemas são comumente chamados de caóticos. Sistemas complexos estão em algum lugar entre esses dois extremos.¹⁷⁹

177 Cf. GALANTER, Philip, et al. Complexity. **Leonardo**, v. 36, n. 4, 2003, p. 259 – 267. "Even among scientists there is some disagreement regarding the necessary and sufficient conditions for a system to be deemed 'complex'. Generally, complex systems include large numbers of components interacting in nonlinear ways, often leading to surprisingly self-organized behavior."

178 Cf. HIDALGO, Cesar. Disconnected, fragmented, or united? a trans-disciplinary review of network science. **Applied Network Science**, v.1, n.6, 2016, passim. "Unlike other academic efforts, which usually grow from a single academic source, the science of organized complexity was born fragmented, with pioneers in many different fields." Nesse texto, o autor se propõe a iniciar uma organização do conhecimento fragmentado acerca da complexidade, dada a sua origem dispersa por diversas disciplinas, aproximando a variedade de entendimentos conceituais provenientes de áreas do conhecimento tão diversas quantos as ciências naturais e as ciências sociais.

179 SAWYER, R. Keith. **Social emergence: societies as complex systems**. Nova Iorque: Cambridge →172

A esse entendimento concreto, Edgar Morin nos oferece uma abordagem filosófica da complexidade como possibilidade conciliatória entre a ordem, a organização e a desordem. Não se trata de uma proposta que escolhe uma possibilidade em detrimento da outra, mas de uma forma de pensamento que abarca a incerteza e a indeterminação a partir da articulação, ao longo do tempo, entre elementos distintos:

A simplicidade nos intima a escolher um dos dois sistemas de referência: ordem/organização ou desordem. A complexidade, porém, não nos demonstra sobretudo que não se deve fazer uma escolha? Não devemos, não podemos conceber a organização e a ordem ao mesmo tempo como desvio e como norma do universo, ao mesmo tempo como improbabilidade e probabilidade. (...) Qualquer morfogênese deve, então, ser vista como fenômeno de nucleação e de desvio. Isso quer dizer que tudo ainda está ambíguo, rico de possibilidades, tanto em um sentido quanto no outro, incerto. E essa incerteza que é inevitavelmente a nossa. (... É) talvez, além disso tudo, a incerteza do próprio universo.¹⁸⁰

A noção de associação entre elementos distintos é comum também à filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, manifesta no conceito de rizoma que se baseia nos agenciamentos entre multiplicidades, ou seja, em uma espécie de rede dinâmica de relações entre componentes heterogêneos: plantas, animais, a cognição, a sociedade, os ecossistemas, e assim por diante. "As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras"¹⁸¹, de modo que a topologia de um rizoma é abalada pelas

←171 University Press, 2005. p. 3. "Like 'emergence', the term 'complexity' has also been used somewhat loosely in the last decade. In the most general sense, complex phenomena are those that reside between simplicity and randomness, at 'the edge of chaos,' in Kauffman's terms. When the laws governing a system are relatively simple, the system's behavior is easy to understand, explain, and predict. At the other extreme, some systems seem to behave randomly. There may be laws governing the behavior of a system of this type, but the system is highly nonlinear – small variations in the state of the system at one time could result in very large changes to later states of the system. Such systems are often said to be chaotic. Complex systems are somewhere in between these two extremes." Tradução minha.

180 MORIN, Edgar. **O método** v. 1: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 88 – 89.

181 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 25.

relações entre seus nós. Deleuze e Guattari afirmam que

um rizoma não começa nem concluí, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e...". Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.¹⁸²

Vemos diversas manifestações similares – em que a estrutura é substituída pela organização e as posições absolutas dão lugar aos sistemas de relações – na filosofia pós-estruturalista. Jacques Derrida, em continuidade à linguística de Ferdinand de Saussure¹⁸³, cunha o conceito de *diferença* [*différance*] de modo a conceber a linguagem como um sistema em que a significação emerge de um jogo de diferenças. Uma proposição linguística semelhante é ecoada por Deleuze e Guattari que propõem que o "significante é o signo redundante com o signo. Os signos emitem signos uns para os outros. Não se trata ainda de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros signos a ele acrescentam, para formar uma rede sem começo nem fim"¹⁸⁴. Como o rizoma deleuzeguattariano que muda de natureza e sofre abalos topológicos a cada agenciamento, a *diferença* de Derrida implica que

(t)ão logo um determinado significado seja gerado para um signo, ele reverbera no sistema. Através de vários circuitos e caminhos, essa perturbação nos traços é refletida de volta para o signo em questão, modificando seu significado "original", mesmo que somente de modo imperceptível.¹⁸⁵

182 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 48.

183 Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1969.

184 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 62.

185 CILLIERS, Paul. **Complexity and postmodernism: understanding complex systems**. London, New York: Routledge, 2002. p. 44 – 45. "As soon as a certain meaning is generated for a sign, it reverberates through the system. Through the various loops and pathways, this disturbance in the traces is reflected back on the sign in question, shifting its 'original' meaning, even if only imperceptibly." Tradução minha.

As investigações de Derrida, Deleuze e Guattari se assemelham ao modelo dos sistemas neurais distribuídos em rede. Para Paul Cilliers a abordagem pós-estruturalista das linguagens pode ser utilizada para descrever redes dinâmicas de interação entre neurônios, de modo que podemos pensar os pesos [*weights*] das ligações, em uma rede neural, de modo análogo à *diferença*, em Derrida¹⁸⁶. A teoria das redes fornece métodos para modelizar os sistemas abstratos descritos anteriormente e investigar a complexidade do mundo e das relações entre seus componentes, de modo que existe recursividade e comunicação entre as teorias mencionadas até aqui. Por meio de representações diagramáticas ou em grafos¹⁸⁷, os nós e as relações de um sistema podem ser visualizados e quantificados a partir de uma simulação. Isso não implica que os sistemas ou os rizomas sejam grafos, redes ou diagramas, mas que algumas de suas propriedades podem ser representadas ou simuladas dessas formas de modo a promover um entendimento do todo a partir de uma síntese gráfica e matemática. Essa teoria complementa as elaborações citadas até aqui concretizando, de modo restrito, as abstrações que descrevemos. Albert-Lászlo Barabási identifica que

(a) construção e estrutura dos grafos ou redes é a chave para entendermos o mundo complexo ao nosso redor. Pequenas mudanças na topologia, que afetam somente poucos nós ou ligações, podem abrir portas escondidas, permitindo a emergência de novas possibilidades.¹⁸⁸

Essas teorias se relacionam à mudança epistemológica com a qual iniciamos o presente capítulo, resumida deste modo por Ilya Prigogine:

Assistimos ao surgimento de uma ciência que não mais se limita a

186 Cf. CILLIERS, Paul. **Complexity and postmodernism**: understanding complex systems. London, New York: Routledge, 2002. p. 45 – 47.

187 Grafos são representações abstratas de objetos e das relações entre eles por meio de nós conectados por arestas.

188 BARABÁSI, Albert-Lászlo. **Linked**: the new science of networks. Cambridge: Perseus Publishing, 2002. p. 12. "The construction and structure of graphs or networks is the key to understanding the complex world around us. Small changes in the topology, affecting only a few nodes or links, can open up hidden doors, allowing new possibilities to emerge." Tradução minha.

situações simplificadas, idealizadas, mas nos põe diante da complexidade do mundo real, uma ciência que permite que se viva a criatividade humana como a expressão singular de um traço fundamental comum a todos os níveis da natureza.¹⁸⁹

O reflexo da complexidade do mundo na ciência demandou a atualização de paradigmas históricos. Modelos baseados na estabilidade e na predição, passaram a coexistir com modelos fundamentados na dinâmica, na instabilidade e na probabilidade. Destacamos a coexistência, pois os modelos estáticos e o reducionismo podem ser de grande utilidade em casos específicos, no entanto são complementados por modelos dinâmicos e pela complexidade em situações onde o reducionismo é insuficiente para dar conta do funcionamento do mundo; e esses casos são demasiado plurais. Nesse sentido, Prigogine sublinha o abalo provocado pela vida – os organismos vivos – em relação aos sistemas estáveis:

Se nosso mundo devesse ser compreendido por meio do modelo de sistemas dinâmicos estáveis, não teria nada em comum com o mundo que nos cerca: seria um mundo estático e predizível, mas não estaríamos lá para formular as predições. No mundo que é o nosso, descobrimos em todos os níveis flutuações, bifurcações, instabilidades. Os sistemas estáveis que levam a certezas correspondem a idealizações, a aproximações.¹⁹⁰

* * *

A formiga considerada como um sistema animado é um ser relativamente simples. A aparente complexidade das evoluções do seu comportamento

189 PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 14 – 15.

190 Ibid., p. 59.

é, em grande parte, o reflexo da complexidade do meio no qual ela está.¹⁹¹

Devemos reconhecer a pertinência de, no século XX, ter sido elaborado um conjunto de teorias baseadas nas relações e na análise do mundo atravessando as disciplinas, bem como a importância do conhecimento se reconciliar com o seu passado de indistinção entre disciplinas, ao mesmo tempo em que mantém a possibilidade de especialização. A multiplicidade das teorias e abordagens que explodem as fronteiras entre as disciplinas, marca o reconhecimento que, se a síntese e a diferenciação são importantes como mecanismos de inteligibilidade, não se pode esquecer que os fenômenos da realidade não reconhecem essas separações abstratas, fruto de esquemas de pensamento. Não pretendo privilegiar uma dessas teorias, mencionadas na seção anterior, em detrimento das demais, de modo semelhante ao que fizemos em relação às teorias ontológicas da arte; há espaço para a coexistência e para as contradições, pois isso denota o funcionamento do mundo refletido na filosofia e nos conceitos. Não considero esta tese uma aplicação da teoria da complexidade, por exemplo, ou um estudo acerca da teoria dos sistemas mas uma teorização que se nutre da história da filosofia e da ciência e, acima disso, da investigação das relações, dos sistemas, da incerteza e da indeterminação. Se nos propusemos a algum empreendimento teórico, trata-se da elaboração de uma teoria do rizoma, um conceito conciliatório que não almeja a totalidade ou a unificação, mas a coexistência e a comunicação das diferenças, da heterogeneidade, do dinamismo e, também, da negociação das dúvidas e dos desconhecidos. Em certo sentido, a filosofia do século XX se preocupou – parcialmente – em esquematizar as relações, não somente os elementos discretos da tradição filosófica e científica dos séculos anteriores. Nesse sentido, foi menos estruturante e mais relacional. As redes, como a *internet*, e a mudança no potencial de representação das ligações entre os elementos do mundo por meio da computação e da simulação são exemplos de como essas teorias foram aplicadas de modo prático e também indicam como os sistemas de conhecimento mudaram ao longo

191 SIMON, Herbert apud PENA-VEGA, Alfredo; DO NASCIMENTO, Elimar Pinheiro (orgs.). **O pensar complexo**: Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 81.

do século XX para comportar investigações e modos de pensar relacionais que são substratos de comportamentos emergentes e auto-organizados.

Como os edifícios dos arquitetos, a arquitetura da rede é produto de duas camadas igualmente importantes: *código* e *ações coletivas humanas* que se beneficiam do código. O primeiro pode ser regulado igualmente por tribunais, governos e empresas. O segundo, no entanto, não pode ser conformado por nenhum usuário ou instituição singular, porque a rede não tem um desenho centralizado – ela é auto-organizada. Ela evolui a partir das ações individuais de milhões de usuários. Em consequência, sua arquitetura é muito mais rica que a soma de suas partes. A maioria das propriedades emergentes e funções realmente importantes da rede derivam de sua topologia auto-organizada de larga escala.¹⁹²

Penso que a filosofia de agora – e do futuro – deve se preocupar em implementar novos tipos de lógica que reconheçam o potencial investigativo da incerteza, da dúvida e das ambiguidades, que contrariam a lógica clássica e a dialética e nos oferecem novos modos de pensar: uma revolução epistemológica em curso desde – pelo menos – a metade do século XX e que possivelmente estamos em vias de realizar, como também percebeu, já naquela época, Edgar Morin¹⁹³. Por muito tempo a filosofia e a ciência se preocuparam majoritariamente em oferecer visões deterministas e/ou absolutas do mundo – explicações totalizantes e sistemas de regras que decifravam o mundo a partir da percepção e dos sistemas semiológicos humanos –, sendo que agora devemos incorporar o desconhecido, as probabilidades e as potencialidades aos processos cognitivos. A sistematização não implica na busca por estruturas, mas por organizações que possibilitem a inteligibilidade momentânea de um sistema e a navegação interna, externa

192 BARABÁSI, Albert-Lászlo. **Linked**: the new science of networks. Cambridge: Perseus Publishing, 2002. p. 174. "Like the architect's buildings, the Web's architecture is the product of two equally important layers: *_code_ and _collective human actions_* taking advantage of the code. The first can be regulated by courts, governments and companies alike. The second, however, cannot be shaped by any single user or institution, because the Web has no central design – it is self-organized. It evolves from the individual actions of millions of users. As a result, its architecture is much richer than the sum of its parts. Most of the Web's truly important features and emerging properties derive from its large-scale self-organized topology." Tradução minha.

193 Cf. MORIN, Edgar. **O método** v. 1: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2005, passim.

e entre sistemas, bem como por uma compreensão das relações abrangentes entre elementos que usualmente são investigados a partir de um paradigma de segregação. Mesmo a teoria geral dos sistemas tende a investigar sistemas autônomos, de modo que podemos escapar pela linha de fuga das investigações ecossistêmicas – os sistemas de sistemas, em múltiplas escalas, níveis e dimensões –, espaço onde se revela o rizoma. O século XX promoveu avanços nessa direção e penso que devemos continuar a trilhar esse caminho já bastante fecundo.

Hoje, não temos mais medo da “hipótese indeterminista”. Ela é a consequência natural da teoria moderna da instabilidade e do caos. E confere um significado físico fundamental à flecha do tempo, sem a qual somos incapazes de compreender os dois principais caracteres da natureza: sua unidade e sua diversidade. A flecha do tempo, comum a todas as partes do universo, é testemunha dessa unidade. O futuro de você é meu futuro, o futuro do Sol é o de qualquer estrela. Quanto à sua diversidade, pense nesta sala onde estou escrevendo: o ar, mistura de gases, atingiu aqui mais ou menos um equilíbrio térmico e se encontra num estado de desordem molecular; mas há também estas magníficas flores colocadas por minha mulher, que são objetos longe do equilíbrio, objetos altamente organizados graças aos processos irreversíveis de não equilíbrio. Nenhuma formulação das leis da física que não leve em conta o papel construtivo do tempo poderá satisfazer nossa necessidade de compreender a natureza.¹⁹⁴

Entre colchetes especulativos, podemos conceber que, com o desenvolvimento das tecnologias e a influência dessas tecnologias nos sistemas de pensamento, podemos eventualmente vir a criar formas de representação, organização e escrita complexas ou rizomáticas. No entanto, é possível que jamais possamos conceber uma teoria que coincida com o mundo e abandone a indeterminação (isso nos parece, inclusive, um contrassenso); a princípio, partimos do pressuposto de que o mundo é maior que a cognição antrópica: pelo menos neste momento, o conhecimento humano é incapaz de decifrar o mundo; talvez sua única possibilidade seja, de fato, decodificar o mundo, ser

194 PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 60.

parte do mundo sendo outro tipo de mundo, criando mundos. Trata-se de uma formulação alternativa para o problema borgiano do mapa que, para coincidir com o território, precisava ser o território, do contrário não passaria de uma representação parcial. O rizoma cognitivo que criamos é o próprio território virtual que exploramos, que territorializamos e desterritorializamos: conhecer é derivar nesse espaço-tempo que não é regulado do mesmo modo que os espaços-tempos concretos, mas invariavelmente interage com eles.

As oposições dualistas tradicionais que guiaram o pensamento social e as cartografias geopolíticas chegaram ao fim. Os conflitos permanecem, mas engajam sistemas multipolares incompatíveis com adesões a bandeiras ideológicas maniqueístas.¹⁹⁵

O excesso de uma clareza leviana, que não coincide com o funcionamento do mundo, é combatido pela profusão das incertezas e da indeterminação, da negociação dos conceitos em função dos contextos. "A eco-lógica não mais impõe 'resolver' os contrários, como o queriam as dialéticas hegelianas e marxistas."¹⁹⁶ O excesso de absolutismo é contestado pela relatividade através das quais as ideias são ponderadas em função das circunstâncias, a partir do reconhecimento que o que a ciência explica não é a natureza em si, mas a experiência humana da natureza e da realidade, como sublinha Humberto Maturana:

A ciência é o domínio das explicações e afirmações científicas que nós, cientistas, geramos através da aplicação do critério de validação das explicações científicas. Como tal, nós, cientistas, lidamos na ciência com a explicação e compreensão de nossa experiência humana (a vida humana), e não com a explicação e compreensão da natureza ou realidade como se estas fossem domínios objetivos de existência independentemente do que fazemos.¹⁹⁷

195 GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus Editora, 2020. p. 13.

196 Ibid., p. 35 – 36.

197 MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 164.

Essa percepção é complementada por Pascal Nouvel que identifica que, diferentemente da ciência que distingue fato e interpretação, a fenomenologia postula que "um fato sempre é dado por sua interpretação"¹⁹⁸, destacando que o observador ou investigador não deve ser isolado do fenômeno que analisa: sua cognição, seus sentidos, sua percepção, sua linguagem influenciam a observação e as explicações dela derivadas. O físico teórico Werner Heisenberg resume essa constatação ao afirmar que "(...) uma matemática (...) não representa o comportamento da partícula, mas sim o nosso conhecimento do dito comportamento."¹⁹⁹ Essa é uma mudança percebida na ciência do século XX, em que o observador deixa de ser negligenciado e passa a ser reconhecido como parte do sistema que está sendo investigado, não de modo a recusar a análise de sistemas isolados, mas de modo a identificar as influências do observador naquilo que é observado. O pensamento humano ocorre em função de restrições humanas – fisiológicas, cognitivas, ... –, e não de modo abstrato, externamente a elas. Paul Feyerabend propõe um modo anárquico de lidar com a ciência – e, de modo mais abrangente, com o conhecimento –, um modo que não se fundamente nas convenções e doutrinas estabilizadas, mas que ouse, pois, segundo o autor

o conhecimento não é uma série de teorias autoconsistentes que converge para uma concepção ideal; não é uma aproximação gradual à verdade. É, antes, um sempre crescente *oceano de alternativas mutuamente incompatíveis*, no qual cada teoria, cada conto de fadas e cada mito que faz parte da coleção força os outros a uma articulação maior, todos contribuindo, mediante esse processo de competição, para o desenvolvimento de nossa consciência.²⁰⁰

Explosão do conhecimento em multiplicidades... Complexidade, cibernética, teoria das redes, teoria dos sistemas, rizoma, transdisciplinaridade... são – uma lista não exaustiva de – modos de contestação do absolutismo e da disciplinaridade que confluem na figura

198 NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 182.

199 HEISENBERG, Werner apud NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 163.

200 FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 44.

do polímata, um generalista que, no século XVII, Johannes Wower descreveu como alguém que "vaga livremente e com desenfreada velocidade por todos os campos das disciplinas [*per omnes disciplinarum campos*]."201 Donde a importância de um sistema de pensamento que aceite o livre trânsito entre todas as possibilidades do conhecimento, que admita a incerteza, a inclua e a trate como parte fundamental ao conhecimento. Penso que, nesse mundo complexo, dinâmico e multidimensional, é preciso cultivar dúvidas e não certezas.

Nos deteremos, ao longo do restante desta seção, em uma incursão na terminologia utilizada nesta tese, de modo a contribuir para a elucidação do cerne conceitual deste texto. Acerca da complexidade, devemos continuar a nossa exposição reconhecendo a sua relevância como área de pesquisa, ao mesmo tempo que enfatizamos sua incapacidade de descrever *todos* os sistemas conectivos e distributivos, o que pode parecer uma obviedade que nos parece, assim mesmo, pertinente ressaltar. Não penso que ela descreve todo e qualquer sistema conectivo, pois a partir da segunda metade do século XX me parece que a ciência da complexidade desenvolveu-se como nicho específico que busca descrever um tipo específico de sistema conexionista, ainda que o conceito conserve certa vaguidão. Ainda que mais abrangente que sua contraparte reducionista, há sistema mais *complexos*, no sentido coloquial – onde impera o desconhecido e relações que ainda não compreendemos integralmente –, que os sistemas ditos complexos. Penso que a complexidade responde por uma parte desse problema, de modo que ainda é necessária uma noção mais ampla, mais fluida, um espaço ocupado pelo rizoma filosófico que propomos em continuidade a Deleuze e Guattari, mas seguindo percursos distintos deles. A filosofia, especialmente a partir da segunda metade do século XX, tem explorado essa região onde uma teoria estável da complexidade parece improvável e onde a descrição matemática e científica ainda ocorre de modo embrionário. Um exemplo disso é o sistema da arte. Antes de descrevê-lo como um sistema complexo, me parece que devemos

201 BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 95.

reconhecer algo mais. Há bolsões, zonas e platôs de complexidade no sistema da arte; há emergência no surgimento de uma obra, no surgimento de um significado, na difusão de um meme cultural, na ascensão de um artista ou de um movimento no panorama institucional da arte, na criação de novas formas de entender e manipular o mundo, no sistema econômico compreendido pelo mercado da arte, entre outros. Mas o sistema da arte – como um todo – não me parece um sistema macro que possa ser descrito ou quantificado por uma teoria da complexidade. A abordagem que precisamos considerar, nesse caso, é ecossistêmica, pois o sistema da arte, em escala *macro*, não pode ser analisado como um sistema autônomo: a sociedade, a cultura, a tecnologia, o conhecimento participam da própria organização desse sistema, de modo que devemos ininterruptamente escapar por linhas de fuga.

Nesse sentido, podemos compreender a complexidade como uma das pedras angulares que define tipos de relações e organizações topológicas de uma rede onde se manifestam conexões, dinamismo, emergência, adaptação e auto-organização. Os entendimentos da complexidade são vagos e muito fluidos em função de onde partem – da disciplina onde se originam: a complexidade em Morin parece se conformar como um sistema aberto semelhante ao rizoma, sensível ao meio – o ecossistema – em que um componente se insere. A complexidade científica, por outro lado, parece preocupada em quantificar a complexidade de determinados fenômenos, criando sistemas fechados a um conjunto restrito de tipos de variáveis. A ciência da complexidade tenta identificar e determinar o escopo específico da complexidade, de modo que ela não denota um rizoma – ancorado também no indeterminado –, mas tende a se tornar uma teoria determinista para processos complexos. A complexidade fala sobre a indeterminação mas, ao fazê-lo a partir de uma ótica científica e a partir de explicações relativamente estáveis, passa a determinar. Considero, em consequência disso, que há pelo menos duas vertentes principais nas teorias da complexidade, uma associada a um desejo de quantificação e a segunda, filosófica, como método de navegação e articulação em sistemas

indeterminados – irmã, portanto, da teoria do rizoma. A filosofia, nas suas idas e vindas, nos seus desvios e oclusões, explora o indeterminado sem se ocupar de determinações definitivas. Por um lado sobredeterminação, por outro, infradeterminação que muitas vezes beira o ininteligível. Uma teoria para a qual talvez falte mesmo uma descrição precisa, pois ela se ancora no impreciso, no indeterminado. Uma teoria que, ela própria, deve ser adaptável; ou assim me parece. O rizoma e as filosofias de rede apontam para um caminho nesse sentido: são vagas – como muito da filosofia –, pois tateiam no escuro, avançam em direção ao breu do desconhecido: sabemos que há – ou pode haver – algo ali, por isso falamos sobre isso, transformamos uma ideia ou sensação em linguagem, relatamos nossas derivas, mas o desconhecido permanece informe, um vulto que avistamos à distância e do qual, aos poucos, nos aproximamos. Isto é, para vê-lo saltar num instante em direção a um novo desconhecido.

Redes são somente o esqueleto da complexidade, as estradas em direção aos vários processos que fazem nosso mundo murmurar. Para descrevermos a sociedade precisamos tingir as ligações da rede social com interações dinâmicas reais entre as pessoas. Para entendermos a vida nós devemos começar olhando para as dinâmicas de reação ao longo das ligações da rede metabólica. Para entendermos a *internet* devemos adicionar o tráfego às suas ligações emaranhadas. Para entendermos o desaparecimento de algumas espécies em um ecossistema, devemos reconhecer que algumas presas são mais fáceis de capturar que outras.²⁰²

Desse modo, entendemos que a teoria da complexidade descreve uma parte do problema dos sistemas e não pode ser considerada uma descrição total, unificada – ou mesmo sistêmica –, dos sistemas, pois eles ainda escapam da determinação intrínseca às tentativas de quantificação e de redução, sejam quais forem. Especialmente os rizomas,

202 BARABÁSI, Albert-Lászlo. **Linked**: the new science of networks. Cambridge: Perseus Publishing, 2002. p. 225. "Networks are only the skeleton of complexity, the highways for the various processes that make our world hum. To describe society we must dress the links of the social network with actual dynamical interactions between people. To understand life we must start looking at the reaction dynamics along the links of the metabolic network. To understand the Internet, we must add traffic to its entangled links. To understand the disappearance of some species in an ecosystem, we have to acknowledge that some prey are easier to catch than others." Tradução minha.

afeitos a uma liberdade anárquica, o fazem com frequência. O que não quer dizer que não devemos tentar e que não devemos determinar, mas devemos permanecer atentos para o fato que há espaços ainda não abarcados por essas tentativas. Reiteramos que isso não implica que não possamos concluir, no futuro, que tudo sobre o que falamos não passavam de sistemas complexos. Hoje, no entanto, esse não parece ser o caso. A complexidade ainda não descreve o mundo, somente partes dele. Parece autoevidente e talvez seja leviano de minha parte reiterar uma formulação tão simples, no entanto para avançarmos é preciso sabermos disso e voltarmos nossos olhares para – novamente – aquilo que não sabemos. A indeterminação me parece escapar das formulações atuais dos estudos da complexidade, dos sistemas e das redes. Um certo indeterminado foi abarcado pela complexidade científica, de modo que agora nos debruçamos, novamente, sobre outras indeterminações. Daí a relevância de concebermos o rizoma, a integração dos sistemas abstratos com os ecossistemas e de expandirmos a própria noção de sistema por meio da negociação entre esses conceitos.

Ora, o problema não é reduzir nem separar, mas diferenciar e juntar. O problema-chave é o de um pensamento que una, por isso a palavra complexidade, a meu ver, é tão importante, já que *complexus* significa "o que é tecido junto".²⁰³

Pensem, agora, no núcleo conceitual desta tese em uma espécie de plano de imanência²⁰⁴ – conforme sugerido por Deleuze e Guattari a partir de Espinosa: como um berçário de estrelas, mas ao invés de estrelas, temos conceitos em gestação e relação. Ali os conceitos se formam, se obliteram e se distribuem sem assumirem uma estabilidade,

203 PENA-VEGA, Alfredo; DO NASCIMENTO, Elimar Pinheiro (orgs.). **O pensar complexo**: Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 33.

204 Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. p. 45 et seq. "Os conceitos são acontecimento, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva dos acontecimentos puramente conceituais. [p. 46] (...) O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento... [p. 47] (...) Se a filosofia começa com a criação de conceitos, o plano de imanência deve ser considerado como pré-filosófico. [p. 51] (...) O conceito é o começo da filosofia, mas o plano é sua instauração. [p. 52]"

são intensidades que transitam no espaço. Não *são*, mas *estão*. Não se definem, mas se relacionam em fluxos de intensidades variáveis. Não são dicionarizáveis, mas significam – de modo prototípico – segundos esquemas de relação, composição, articulação, diferença e proximidade. Nesse plano de imanência, podemos pensar que *complexo* determina um tipo de topologia de um rizoma ou de um sistema – como aleatório, caótico e ordenado, por exemplo –, uma forma de organização de relações e de posicionamento dos componentes do rizoma uns em relação aos outros, bem como os tipos de relação que podem ser estabelecidas entre os componentes do rizoma e os tipos de fenômenos produzidos por essas interações. A zona de influência de um nódulo ou a zona determinada pela combinação de diferentes dimensões, escalas e níveis de um rizoma, no entanto, consistem em espaços dinâmicos, de modo que os nódulos podem estabelecer novas relações, modificando a topologia (ou mesmo o tipo de topologia) dessa zona. Penso que um raciocínio semelhante se aplica aos sistemas dinâmicos de modo amplo, em especial aos sistemas abertos. Existe certa sobreposição e interseção entre os conceitos de rizoma, de sistema e de ecossistema: eles manifestam organizações que abarcam multiplicidades. "Só existem realmente sistemas de sistemas, o sistema simples não sendo senão uma abstração didática."²⁰⁵ Já o conceito de rede consiste em uma forma de modelagem de um sistema; não descreve visual e organizacionalmente a topologia do sistema, mas o evidencia com base em seus nódulos e, especialmente, suas relações. Em certa medida, a rede funciona como uma forma de modelização das relações intrínsecas a um sistema.

Diferentemente do conceito convencional de sistema, um rizoma possui dimensões, escalas e níveis de organização e navegação. As dimensões denotam a variedade tipológica das propriedades de um rizoma: semiológica, relacional, espacial, temporal, por exemplo. As escalas denotam o escopo particular no qual ocorre uma navegação. Os níveis estratificam o rizoma, permitindo uma navegação simultânea e paralela em múltiplas

205 LUPASCO apud MORIN, Edgar. **O método** v. 1: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 129.

dimensões e escalas; trata-se do modo de confluência, separação e coexistência entre as dimensões e escalas de navegação. O rizoma pode ser um sistema a partir de uma definição genérica, conforme elaboramos na primeira seção deste capítulo, mas talvez tenha particularidades – como a relação que estabelece com o desconhecido, os modos particulares de navegação supracitados, a forma como sua topologia se altera em função da navegação, por exemplo –, de modo que acreditamos ser pertinente diferenciar os conceitos, sabendo que podemos acabar – em algum momento futuro – por concluir que o rizoma é um tipo de sistema, ou o sistema um tipo de rizoma. Essa é uma dúvida que permanece: o rizoma precisa se reduzir para ser considerado sistema? Ou os sistemas são amplos o suficiente para abarcarem os rizomas? Por enquanto prefiro tratá-los como conceitos separados, pois dessa diferença têm emergido as reflexões mais profícuas.

Já o conceito de ecossistema sublinha a interação entre sistemas – ou entre rizomas ou zonas de um rizoma. Em termos de nossa teoria rizomática, trata-se de uma escala que mescla a virtualidade do rizoma enquanto *coisa cognitiva* com o mundo concreto – é um macrossistema – ou a escala *macro* de um rizoma – que negocia rizomas – ou sistemas, em interseção com a realidade: a ecologia, a sociedade, a cultura, partícipes do rizoma a partir de seu modo de interação ecossistêmico. É, portanto, uma projeção do rizoma quando manifesto de modo concreto, ao mesmo tempo que opera como substrato de interação entre um rizoma virtual e a realidade concreta. Daí a relevância das nossas noções de ecossistema e de rizoma, que podem funcionar como conceitos filosóficos abrangentes para abarcar a multiplicidade, inclusive de formas de relação – conhecidas e desconhecidas. Frequentemente optamos por falar de um rizoma – ao invés de um sistema – para sublinhar a sua virtualidade em termos de um sistema cognitivo ou de onde emergem virtualidades – o pensamento, por exemplo, ou até mesmo a interface intangível entre a vespa e a orquídea. Falamos sobre ecossistemas para sublinhar a manifestação concreta de organizações rizomáticas, sua interação com a ecologia e com as manifestações do mundo concreto.

A ecologia da ação nos ajuda a entender que a consciência ecológica não se limita apenas às relações homem/natureza, mas se desdobra em nossas relações com o nosso próprio universo interior, evoca um estado de consciência : "Tudo tem que ser ecologizado, até mesmo as ideias."²⁰⁶

Pela manifestação concreta entendemos a contextualização do sistema ou do rizoma em relação ao mundo, a investigação do componente em relação ao seu meio. Além disso, dando sequência à sugestão de Guattari, quando as ideias são 'ecologizadas', projetamos o rizoma – virtual – na realidade concreta, em relação aos ecossistemas, por seu comportamento como integração de sistemas.

Contextualizar é o problema da ecologia. Nenhum ser vivo pode viver sem seu ecossistema, sem seu meio ambiente. Isso quer dizer que não podemos compreender alguma coisa de autônomo, senão compreendendo aquilo de que ele é dependente. O que determina também uma revolução no pensamento, pois, o conhecimento ideal implicava fechar inteiramente um objeto e pesquisá-lo exaustivamente.²⁰⁷

Por vezes falamos sobre sistemas para sublinhar um aspecto relacional de manifestações concretas virtualizadas ou efetivamente virtuais, um conceito genérico que descreve organizações relacionais que se manifestam de diversos modos. Trata-se de uma abordagem distinta da teoria geral dos sistemas que se desenvolveu, segundo Ludwig Von Bertalanffy, "como uma doutrina que é generalizada com relação à física"²⁰⁸, onde nos parece que o sistema pode ser isolado. O rizoma não opera desse modo e o conceito abrangente de sistema não se restringe aos postulados de uma teoria dos sistemas – como o conceito de rizoma não se restringe à nossa abordagem ou à abordagem de Deleuze e Guattari, há um macroconceito que informa essa multiplicidade, mas não se reduz ao

206 PENA-VEGA, Alfredo; DO NASCIMENTO, Elimar Pinheiro (orgs.). **O pensar complexo**: Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 187.

207 Ibid., p. 25.

208 Cf. BERTALANFFY, Ludwig Von. An Outline of General System Theory. **The British Journal for the Philosophy of Science**, v. 1, n. 2, 1950. p. 141. "(...) as a doctrine which is generalised with respect to physics." Tradução minha.

conjunto dos casos específicos. O isolamento no rizoma ocorre por meio de platôs e estratos ainda integrados a ele: são manifestações topológicas de um rizoma. Esses platôs, zonas de estabilidade, ou estratos, zonas de confluência de intensidades, podem ser navegados sem escapar de sua zona de influência, mas são, ainda e por definição, parte do rizoma. Um sistema rizomático nos parece uma tentativa de redução do rizoma, um sistema que manifesta relações de tipo rizomático. O rizoma, no entanto, manifesta relações de diversos tipos. Essa tipologia não visa operar como um trôpego manual de uso dos conceitos; se há nuances na ontologia e na epistemologia da arte, elas são ainda mais manifestas em se tratando da nossa abordagem dos conceitos, dispersos em nuvens e definidos por proximidade. "Um filósofo não pára de remanejar seus conceitos, e mesmo de mudá-los; basta às vezes um ponto de detalhe que se avoluma, e produz uma nova condensação, acrescenta ou retira componentes."²⁰⁹ Esse ensaio de uma pseudotipologia não passa de um mecanismo de inteligibilidade, mas não pretende afirmar que há segregações claras entre rizomas, sistemas e ecossistemas: os conceitos são, antes de diferentes, demasiado interligados: um informa o outro e eles podem ser intercambiáveis em certas situações. As nuances destacadas nos últimos parágrafos buscam identificar usos gerais que manifestem distinções. Penso que rizomas são rizomas e sistemas são sistemas, mas um rizoma pode ser sistematizado e um sistema pode ser rizomático, com certas limitações. Nossa abordagem rizomática se baseia na constatação de que nossas incursões filosóficas devem levar em consideração os meios, não somente os componentes.

(...) todo o ser vivo, incluído o homem, deve ser abordado como um sistema termodinâmico e informacional aberto. O que significa que não o podemos conceber fora de uma relação fundamental com o seu ecossistema (meio ambiente e metassistema, o conjunto organizado da vida e da física).²¹⁰

209 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. p. 30.

210 PENA-VEGA, Alfredo; DO NASCIMENTO, Elimar Pinheiro (orgs.). **O pensar complexo**: Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 18.

A noção ecossistêmica no sentido de uma ecologia expandida, como sugere Guattari, abala a causalidade linear e, com isso, o determinismo. Aqui nossos conceitos se encontram com a problemática que iniciou este capítulo, onde abriremos uma breve linha de fuga para retomarmos, em forma de esboço, o tema da causalidade. Se, anteriormente, propusemos a causalidade recursiva e adaptativa como alternativas à causalidade linear, nos casos em que relações desse tipo sejam pertinentes, precisamos identificar certos limites da causalidade linear.

O sentido bernardiano da palavra “determinismo” indica, como vimos, que é determinista toda doutrina que admite o princípio geral segundo o qual as mesmas causas produzem os mesmos efeitos.²¹¹

Podemos observar relações causais na natureza, os métodos científicos de indução e inferência se baseiam nesse tipo de relação que sugere que ocorrências manifestas na natureza têm estabilidade – ou melhor, redundância. Desse modo, pode-se estabelecer relações de causalidade linear: por exemplo o frio que sentimos condicionado à neve que emerge em uma condição de baixa temperatura. No entanto, se introduzimos a agência – não somente humana – nesse processo, a relação de causalidade é abalada e torna-se instável. Posso sentir frio se estiver, no inverno, vestido para o verão. Posso sentir frio hoje e buscar abrigo mas, distraído amanhã sob as mesmas condições atmosféricas, talvez eu não me importe, pois vi um evento extraordinário como uma aurora boreal. Uma pessoa que realiza ações em sequência não necessariamente o fará em todas as ocasiões no futuro, de modo que a causalidade aparente é, na verdade, suscetível a adaptações decorrentes da agência, da possibilidade de interferência no sistema e de mudanças internas. O agente humano, nesse sentido, opera por interferência e adaptação, não somente por relações causais lineares, diferentemente dos assuntos físicos sistematizados por teorias deterministas como o movimento e outras 'leis' gerais.

211 NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 118.

É igualmente problemático analisarmos sistemas complexos estritamente sob a ótica da causalidade linear: as dinâmicas de voto e a economia, por exemplo, não consistem simplesmente em sistemas regulados – ou, antes, afetados – por um número demasiado grande de variáveis: tratam-se de sistemas que não podem ser reduzidos a relações de causas e efeitos. Penso que isso ocorre não somente por que é difícil identificar os efeitos em função das causas, mas por que a agência dos componentes do sistema impede que a relação de causalidade linear se estabeleça; ao invés disso, teríamos relações de recursividade e de adaptação. Há causalidade linear em recortes do sistema, no entanto comportamentos *macro* não ocorrem com base em relações estabilizadas através das quais a partir de uma ocorrência decorre sempre uma mesma consequência. Um discurso populista pode eleger um governante em uma eleição ao passo que um discurso semelhante pode ser insuficiente para fazê-lo em outro momento, com agentes distintos e em contextos diferentes. O aumento dos juros pode conduzir à diminuição da inflação em um momento ao passo que, em outro, pode ter efeito inverso, já que o sistema no qual ocorrem essas mudanças é sujeito à agência, à interferência de agentes que não são regulados por leis estáveis; os humanos são, ao contrário, voláteis e marcadamente contextuais.

Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura, e precisamos aprender a pensar “transversalmente” as interações entre ecossistemas, mecosfera e Universos de referência sociais e individuais.²¹²

O mesmo se observa nas linguagens verbais e na comunicação: a mesma frase dita por um mesmo interlocutor para dois falantes nativos de uma mesma região pode produzir sentidos diferentes, não importa quão próximos em seus idioletos forem os receptores do discurso. Não importa quão próximas sejam as suas culturas ou suas opiniões. Causa e efeito não governam, de um ponto de vista determinista, todos os fenômenos. Se em alguns casos, no entanto, a mesma frase pode produzir o mesmo efeito, não se pode

212 GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus Editora, 2020. p. 25.

generalizar fenômenos complexos como a comunicação.

* * *

Como um sistema complexo, um sapo pode ser visto como uma coleção muito grande de unidades atômicas; nesse caso, células. E cada célula, por sua vez, exibe enorme complexidade genética ao criar intrincadas redes de comutação e diversas proteínas complexas. De algum modo essas interações locais se combinam e criam comportamentos-macro coerentes que são descritos como emergentes e adaptativos e, de fato, como sendo a própria vida.²¹³

A emergência, um fenômeno que ocorre em sistemas complexos – como os organismos vivos –, se caracteriza como consequência da interação entre componentes localizados que fazem surgir comportamentos abrangentes que, por sua vez, não podem ser reduzidos – ou explicados – simplesmente pela análise dos componentes e de suas interações individuais. Trata-se de um fenômeno descentralizado, não-hierárquico e recursivo por meio do qual agentes individuais interagem com outros agentes e o seu meio, respondendo – de modo dinâmico – às mudanças que ocorrem no ambiente.

Exemplos canônicos da emergência incluem engarrafamentos, as colônias de insetos sociais e revoadas de pássaros. Por exemplo, o formato de V da revoada não resulta de um pássaro ser selecionado o líder e os demais pássaros se perfilarem atrás do líder. Ao invés disso, o

213 GALANTER, Philip. Complexism and the role of evolutionary art. In ROMERO, Juan, MACHADO, Penousal (eds.). **The art of artificial evolution: a handbook on evolutionary art and music.** Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 2008. p. 313. "As a complex system a frog can be viewed as a very large collection of more atomic units; in this case, cells. And each cell, in turn, exhibits enormous genetic complexity by creating intricate switching networks and manufacturing diverse complex proteins. Somehow these local interactions combine and create coherent macro-behaviors that are described as being emergent and adaptive, and, indeed, as being life itself." Tradução minha.

comportamento de cada pássaro é baseado em sua posição relativa aos pássaros que estão perto dele. A forma de V não é planejada ou determinada de modo centralizado; ela emerge de interações simples entre pares. (...) Comum a esses exemplos é o fato que há padrões, estruturas ou propriedades emergindo no nível global do sistema que são difíceis de explicar em termos dos componentes do sistema e de suas interações.²¹⁴

A emergência se manifesta em situações como essa em que os comportamentos *macro* de um sistema não podem ser explicados ao se reduzir a análise aos seus componentes e às suas interações individuais. Prigogine complementa essa noção com uma análise das transições de fase entre os estados gasosos, sólidos e líquidos:

A existência das transições de fase traduz, portanto, uma propriedade emergente, irreduzível a uma descrição em termos de comportamentos individuais. Ela ilustra os limites da atitude reducionista, que levaria a negar a sua possibilidade, sob o pretexto de que ela não teria nenhum sentido no nível das partículas individuais. As partículas individuais não são nem sólidas nem líquidas. Os estados gasosos, sólidos e líquidos são propriedades de conjunto das partículas.²¹⁵

Poderíamos ir além e pensar que o reconhecimento desses estados não poderia ocorrer em todas as escalas de um sistema: em escala atômica, são indistinguíveis, percebe-se somente os átomos individuais; é preciso que saltemos uma escala para identificarmos as ligações que fazem com que os mesmos átomos se comportem de formas diferentes, de modo correspondente ao estado no qual eles se encontram, em função das relações estabelecidas com seus vizinhos. Do mesmo modo, para entendermos as causas de uma

214 SAWYER, R. Keith. **Social emergence**: societies as complex systems. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2005. p. 3 – 4. "Canonical examples of emergence include traffic jams, the colonies of social insects, and bird flocks. For example, the V shape of the bird flock does not result from one bird being selected as the leader, and the other birds lining up behind the leader. Instead, each bird's behavior is based on its position relative to nearby birds. The V shape is not planned or centrally determined; it emerges out of simple pair-interaction rules. (...) Common to both of these examples is that emerging at the global system level are patterns, structures, or properties that are difficult to explain in terms of the system's components and their interactions." Tradução minha.

215 PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 49.

mudança de estado, é preciso que analisemos o sistema em escala ainda mais abrangente, de modo a identificarmos as relações que ocorrem entre os microssistemas e com o meio no qual se operam as transições de fase. A abordagem ecossistêmica que pontuamos anteriormente dá conta dessa amplitude onde é requerida uma investigação relacional entre diversas escalas de um sistema.

Podemos identificar situações emergentes também na comunicação humana. A informação é parte do cânone da complexidade²¹⁶ e consiste em um equilíbrio entre puro ruído e redundância. Nesses extremos, a quantidade de informação é mínima: não há mensagem a se comunicar em meio à aleatoriedade ou, inversamente, em um sistema completamente homogêneo. As linguagens significam a partir de uma combinação entre a redundância – do alfabeto, de conceitos relativamente estáveis, de uma gramática, de padrões de comunicação, etc. – e a variação – as construções individuais, a recombinação das unidades elementares de uma língua, a adaptação da linguagem a um uso particular, etc. Do ponto de vista da comunicação mediada pelas linguagens verbais, duas pessoas comunicando duas frases idênticas em dois contextos distintos podem fazer emergir situações distintas, por exemplo. A emergência é produto de uma diferença, fruto da imprevisibilidade e da associação de fatores muito diversos. Analisar a comunicação verbal dos mesmos agentes trocando a mesma informação sem considerar o sistema no qual estão inseridos seria um recorte redutor que impediria a compreensão da variedade de sentidos gerados por essa troca e da variedade de seus efeitos. A própria variabilidade de estados psicológicos de um sujeito influencia na interpretação de um mesmo signo, consistindo em uma diferença contextual. Uma abordagem reducionista desse tipo de fenômeno pode ser útil para determinados objetivos, mas consiste em um entendimento incompleto e redutor da comunicação. Desse modo, a partir de uma ótica rizomática –, os agentes encontram-se em interseção com os contextos, com a cultura, com o mundo de

216 Cf. MORIN, Edgar. **O método** v. 1: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 360 – 413 e WIENER, Norbert. **Cibernética**: ou controle e comunicação no animal e na máquina. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 85 – 122.

modo mais abrangente. Em uma abordagem ecossistêmica, é preciso reconhecer que os efeitos da comunicação não se restringem aos agentes envolvidos diretamente em um ato comunicacional: suas ações posteriores são informadas pelas trocas precedentes, de modo que esses eventos geradores podem ter impactos mais amplos em grupos, comunidades, na sociedade e na cultura.

Quando duas pessoas se encontram, elas se comunicam. Depois de se separarem, elas se lembram de seu encontro, e encontros ulteriores levam à disseminação de seus efeitos. Podemos falar de fluxo de comunicação numa sociedade, exatamente como há um fluxo de correlações na matéria.²¹⁷

A emergência que cria abalos na organização de um sistema leva-nos a pensar sobre um segundo conceito que se refere aos processos de adaptação e evolução do sistema, a auto-organização ou *autopoiese*. Trata-se de uma característica que evidencia o modo de funcionamento dos sistemas descentralizados e não-hierárquicos, visto que a sua organização não é estabelecida de fora para dentro, mas pela auto-organização do sistema a partir de processos emergentes manifestos internamente – o que não implica que o sistema é autônomo, ele responde aos impulsos recebidos do ambiente no qual se insere.

(...) seres vivos são caracterizados por, literalmente, se autoproduzirem continuamente. (...) A característica mais marcante de um sistema autopoietico é que ele se define a si mesmo e se torna distinto de seu ambiente por meio de sua própria dinâmica, de modo que ambos são inseparáveis.²¹⁸

217 PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 85.

218 MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **The tree of knowledge**: the biological roots of human understanding. Boston, Massachusetts: Shambhala Publications, 1992. p. 43 – 47. "(...) living beings are characterized in that, literally, they are continuously self-producing. (...) The most striking feature of an autopoietic system is that it pulls itself up by its own bootstraps and becomes distinct from its environment through its own dynamics, in such a way that both things are inseparable." Tradução minha.

Uma diferença entre a máquina viva e a máquina artefato é sua capacidade de auto-organização, de modo que a segunda necessita de intervenções externas para sustentar o seu funcionamento. A máquina viva tem capacidade de adaptação e responde às influências do meio, enquanto a máquina artefato depende de intervenções do meio, sendo essa uma diferença fundadora entre "a máquina viva (auto-organizadora) e a máquina artefato (simplesmente organizada)."²¹⁹ Uma máquina artefato, como o motor de um carro que, se entrar em pane só pode ser reparado com intervenção externa:

Tudo se passa de outro modo com a máquina viva (auto-organizada). Seus componentes são muito pouco confiáveis: são moléculas que se degradam, muito rapidamente, e todos os órgãos são evidentemente constituídos dessas moléculas; no mais, observa-se que num organismo as moléculas, como as células, morrem e se renovam, a tal ponto que um organismo resta idêntico a ele mesmo ainda que todos os seus constituintes se renovem. Há pois, ao contrário da máquina artificial, grande confiabilidade do conjunto e fraca confiabilidade dos constituintes.²²⁰

Segundo essa lógica, para efeitos do corpo, como macrossistema, ou das estruturas auto-organizadas, de modo mais abrangente, não há diferença se duas moléculas equivalentes são a mesma molécula individual: elas se comportam de modo iguais se forem constituídas da mesma forma, ainda que seus átomos não sejam, literalmente, os mesmos átomos; é suficiente que sejam de um mesmo tipo sem, com isso, serem o mesmo 'indivíduo'. O corpo funcionará do mesmo modo; o organismo emergente é o mesmo, ainda que as moléculas e células individuais sejam substituídas, ao longo do tempo, por outras supostamente idênticas – isto é, idênticas ao menos no nível de suas propriedades e funções intrínsecas. Percebemos que a operação do corpo é preservada mesmo que uma célula morra e seja substituída por outra.

A manutenção da organização na natureza não é – e não pode ser –

219 MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 30.

220 Ibid., p. 31.

realizada por uma gestão centralizada, a ordem só podendo ser mantida por uma auto-organização. Os sistemas auto-organizadores permitem a adaptação às circunstâncias ambientais; por exemplo, eles reagem a modificações do ambiente graças a uma resposta termodinâmica que os torna extraordinariamente flexíveis e robustos em relação às perturbações externas. Queremos sublinhar a superioridade dos sistemas auto-organizadores em relação à tecnologia humana habitual, que evita cuidadosamente a complexidade e gere de maneira centralizada a grande maioria dos processos técnicos. (...) Uma tecnologia inteiramente nova deverá ser desenvolvida para explorar os grandes potenciais de ideias e de regras dos sistemas auto-organizadores em matéria de processos tecnológicos.²²¹

Esses dois conceitos – emergência e auto-organização – nos ajudam a perceber instâncias em que o sistema da arte manifesta complexidade ou propriedades complexas. Um problema recorrente da bibliografia atual que pensa a arte sob a ótica da complexidade é o reducionismo inerente às abordagens. Em "Art & Complexity"²²², os pesquisadores não se dispõem a analisar o sistema da arte a partir de uma ótica complexa, mas essa investigação se resume à complexidade nas ou das obras de arte. Um recorte potencialmente problemático – se encarado como generalização de que a complexidade só pode se manifestar internamente às obras de arte –, pois contrário à própria noção de um sistema complexo. A aproximação da arte com a complexidade se dá também nas teorias do sistema da arte, por sua manifestação enquanto sistema, tanto quanto pode ocorrer internamente às obras de arte: são múltiplas as dimensões onde ela pode se manifestar.

Philip Galanter descreve quatro modos como os artistas lidam com o domínio da complexidade, que se refletem como assuntos e processos para a criação de obras de arte. São eles:

- apresentações de fenômenos complexos naturais que transcendem a

221 PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 77.

222 Cf. CASTI, J., KARLQVIST, A. (eds.). **Art & complexity**. Amsterdam: Elsevier, 2003.

visualização científica convencional

- sistemas descritivos que descrevem os sistemas complexos de uma maneira inovadora e frequentemente idiossincrática
- comentário acerca da própria ciência da complexidade
- aplicações técnicas de algoritmos genéticos, redes neurais e vida artificial²²³

Essa tipologia é focada na obra de arte que utiliza de conceitos e processos complexos, mas não analisa o sistema da arte de modo mais abrangente: a interação entre artistas, movimentos, a história da arte; a relação ecossistêmica do mundo da arte com a sociedade, a cultura, a tecnologia; os processos de recepção dos textos semiológicos, como a interpretação; a percepção; entre outros. Em sua bibliografia, Galanter aponta para uma abordagem mais abrangente da arte como sistema complexo por meio da noção de complexismo, que consistiria – segundo o autor – em uma síntese dialética da oposição histórica entre as abordagens moderna da ciência e pós-moderna da arte. "Os sistemas distribuídos da complexidade aproveitam as relações relativas da pós-modernidade enquanto mantêm as posições absolutas da modernidade."²²⁴ É uma interessante proposta que concilia a arte com as abordagens sistêmicas e complexas, focalizando as relações entre texto, produção e recepção na esfera onde ocorre a interface entre os espectadores da arte com o sistema da arte. No entanto, penso que a investigação é tímida e não revela toda a amplitude do potencial de analisarmos o sistema da arte a partir da ótica da complexidade e dos rizomas. À tipologia sintética apresentada anteriormente e à proposta do complexismo, acrescentaríamos que a emergência ocorre na arte ainda em outras esferas, que listaremos sem o objetivo de sermos exaustivos, na medida que nossa intenção é somente demonstrar a variedade de manifestações da

223 CHAM, Karen; JOHNSON, Jeffrey. Complexity theory: a science of cultural systems? *M/C Journal*, v. 10, n. 3, 2007. p. 6. "(...) presentations of natural complex phenomena that transcend conventional scientific visualisation; descriptive systems which describe complex systems in an innovative and often idiosyncratic way; commentary on complexity science itself; applications of genetic algorithms, neural networks and a-life." Tradução minha.

224 GALANTER, Philip. Shot by both sides: art-science and the war between science and the humanities. *Artnodes*, n. 11, 2011. p. 95. "The distributed systems in complexity leverage the relative relationships of postmodernity while maintaining the absolute positions of modernity."

complexidade na arte.

Podemos identificar complexidade na produção e no surgimento das obras de arte. As escolhas de técnicas e processos de produção, particulares a cada artista, bem como os temas abordados, os estilos e o contexto mais abrangente da produção influenciam a criação da obra. Enquanto Piet Mondrian nega a organicidade do mundo com sua abstração geométrica de traços rígidos, técnicos e exatos, a obra de Jackson Pollock manifesta uma organicidade que emerge do impulso criador do artista em interferência com o mundo: os gestos do artista fazem interface com características físicas do mundo concreto como a viscosidade da tinta, a firmeza do pincel, a intensidade dos movimentos, a gravidade, entre outras. A obra de arte fruto de uma emergência resultante da interface entre práticas, pessoas, a realidade – a física e a química –, a cognição, a comunicação, as linguagens, as tecnologias, as técnicas e assim por diante.

A complexidade também se manifesta quando analisamos a obra em relação ao sistema da arte. Os *readymades* de Marcel Duchamp provocaram impactos individuais, sociais e culturais no sistema da arte e no mundo, de modo que sua difusão nas instituições de arte incitaram diversas emergências: de movimentos – tendo sido uma das influências da arte conceitual e da arte *pop*, por exemplo –, de entendimentos da arte – as filosofias ontológicas da arte dos anos de 1960 tentaram reconciliar as teorias da arte com ações provocativas e contestatórias que eram comuns a Duchamp e outros artistas a partir do início do século XX, de obras de arte – as apropriações se difundiram a partir do modernismo e tornaram-se prática intrínseca ao mundo da arte –, entre outras.

Podemos perceber a complexidade também no encontro entre autor, texto, leitor e mundo. A interpretação pode ser compreendida como a emergência da significação a partir da interface entre um texto semiológico e um leitor. Há muitas nuances através das

quais as linguagens manifestam a complexidade, sendo este um exemplo prototípico. A produção de significados parte de um conjunto de componentes relativamente simples – os signos, a cultura, a memória, as percepções dos indivíduos –, no entanto, produz resultados imprevistos e intensamente influenciados pela variabilidade de contextos. Pessoas diferentes tendem a interpretar um mesmo produto semiológico de modos distintos, mesmo se compartilharem uma cultura e um conjunto de opiniões. Não se pode reduzir a interpretação à análise isolada de determinadas variáveis. Além disso, a complexidade se manifesta na própria constituição e no uso das linguagens semiológicas, na comunicação. Percepções e interpretações emergentes operam recursivamente na sociedade e na cultura, operando abalos topológicos no rizoma da arte refletidos até mesmo no ecossistema em que a arte se insere.

O entendimento da arte como sistema social consiste em outra fonte de complexidade. A interseção entre os componentes e agentes desse sistema e suas relações são, em certa medida, análogos aos sistemas sociais, visto que a arte está inserida na sociedade e na cultura e é inseparável delas. Análises reducionistas das obras ou investigações autorreferentes da arte têm suas funções, como clarificamos anteriormente, no entanto uma abordagem mais ampla, ecossistêmica ou rizomática, mostra-se necessária para dar conta da arte localizada no panorama mais amplo da experiência humana e da realidade.

Percebemos, nessa relação bastante sucinta de manifestações complexas, emergentes e rizomáticas no sistema da arte, a potência represada das abordagens desse tipo. Por outro lado, investigações da complexidade na arte podem fazer emergir desejos de quantificação que tendem a ser problemáticos para a análise de um sistema como o sistema da arte, como veremos a seguir. A carga histórica dos estudos da complexidade científica apresenta um desvio à quantificação que é frequentemente questionada nas ciências sociais e nas humanidades, visto que operam por meio de generalizações pouco sensíveis em relação à variabilidade de contextos que se manifestam em sistemas

influenciados pela cognição humana. Apesar de encontrarem resistência, pesquisas têm sido empreendidas no sentido de quantificar diferentes propriedades do sistema da arte, como a mensuração e previsão do sucesso dos artistas com base em um conjunto restrito de exposições realizadas no início de suas carreiras, proposta do artigo "Quantifying reputation and success in art"²²⁵, de Samuel Fraiberger, e um dos temas abordados no livro "The Formula"²²⁶, de Albert-László Barabási. O reconhecimento de que a arte manifesta complexidade não implica que essa complexidade seja quantificável de modo inquestionável ou que o sistema da arte possa ser analisado a partir de uma redução de suas variáveis e de seus contextos por meio da criação de um sistema autônomo. A complexidade dos sistemas sociais e, mais especialmente, dos rizomas, escapa por linhas de fuga segundo as quais escapam também as quantificações.

Ainda que essa investigação seja interessante, me parece pouco produtivo pensarmos em quantificar a complexidade de sistemas como a arte e nos basearmos nisso como critério absoluto de valoração, por exemplo. Passando-se por uma análise objetiva, uma quantificação do sucesso na arte, por exemplo, consiste em uma experiência enviesada que é sensível ao banco de dados utilizado para a análise, às escolhas algorítmicas e técnicas, entre outros fatores. O artigo de Fraiberger, citado anteriormente, buscou implementar um modo de previsão da probabilidade de sucesso de um artista no meio institucional da arte com base nas primeiras exposições de sua carreira. Essa abordagem quantifica o sucesso e a reputação de um agente, oferecendo um panorama estatístico para o sistema da arte, no entanto, como é comum ao se quantificar a informação, uma parte do problema pode ser desvirtuada ou esquecida: para construir seu banco de dados de análise, o pesquisador se utilizou de uma plataforma que pode, ela própria, fornecer uma visão enviesada do mundo da arte, reiterando a relevância de centros históricos da

225 Cf. FRAIBERGER, Samuel; et al. **Quantifying reputation and success in art**. Disponível em: <http://barabasi.com/f/972.pdf>. Acesso em: 28 de novembro de 2018.

226 Cf. BARABÁSI, Albert-László. **The formula**: the universal laws of success. Boston: Little, Brown and Company, 2018.

arte, como os Estados Unidos e a Europa, por exemplo. A própria definição do sucesso, utilizada como referência para os ajustes do algoritmo de cálculo e de visualização, parte das percepções individuais dos pesquisadores, sempre sujeitas à subjetividade. Em uma avaliação superficial da pesquisa e de seu banco de dados anonimizado²²⁷, as instituições de arte da América Latina parecem sub-representadas, de modo que o panorama investigado pelos autores pode não condizer com a realidade do sistema da arte fora dos centros tradicionais.

A metodologia utilizada se baseia em avaliar a distribuição dos artistas em uma rede, pontuando melhor as instituições – e, por extensão, os artistas – que estão mais integrados entre si, causando maior número de conexões. Se o banco de dados privilegia instituições de determinadas regiões geográficas, a quantificação será imprecisa para artistas que estão fora dessas regiões. Além disso, a integração seria uma medida válida do sucesso de um artista ou da qualidade na arte? Não haveria nichos de grande relevância, mas pouca penetração no *status quo*? Não haveria excelentes artistas às margens das maiores instituições? As curadorias mais notórias seriam também as melhores? Como quantificar aspectos da arte sem incorrer em desvios subjetivos? Ou devemos reconhecer os processos de quantificação como uma variação da atividade de curadoria? Essa pesquisa levanta inúmeros questionamentos e me parece fortalecer uma visão centralizadora e hierárquica do sistema institucional da arte, apesar de sua metodologia conexionista e complexa, o que pode parecer um paradoxo.

Podemos identificar uma analogia dessa tentativa de quantificação com o ato de selecionar um artista para um edital ou para um prêmio com base no número de seguidores do mesmo em uma rede social. É um tipo de quantificação rasa e supérflua que força os artistas que desejam ter qualquer projeção a se conformarem ao projeto

227 Somente dados anonimizados foram disponibilizados publicamente pelos pesquisadores, com o registro nominal restrito a poucas instituições, de modo que uma análise contextual das informações utilizadas na pesquisa não é praticável.

curatorial de um sistema institucional da arte de determinada época ou contexto. Em uma abordagem mercadológica da arte, vemos artistas com obras muito heterogêneas e dinâmicas se conformarem a certas fórmulas com base em critérios meramente quantificáveis: o que vende mais, o que atrai mais público, o que gera mais engajamento, por exemplo. Trata-se de um critério válido, mas não total. A arte não pode se balizar por critérios de unificação totalizante, pois arrisca perder uma de suas mais importantes características: a provocação e a contestação do mundo, dos conhecimentos estabilizados, mas também do próprio sistema da arte, como vimos nas iniciativas de antiarte ao longo do século XX. A evolução da arte, no sentido de um sistema auto-organizado, não se dá meramente com base em critérios quantitativos; muitas vezes obras amplamente rejeitadas, com o devido distanciamento temporal e contextual, demonstraram grande relevância e operaram grandes desvios no sistema da arte, como os exemplos que citamos nos primeiros capítulos desta tese. Algumas vezes o mercado e as grandes instituições são parâmetros de evolução da arte, não podem ser os únicos.

Esse tipo de quantificação de sucesso me parece excessivamente enviesado e fomenta a valorização das convenções e da homogeneidade, em oposição às rupturas e à variabilidade – tão caras à história da arte. Um empreendimento como esse opera um movimento oposto à contestação das vanguardas e se foca em uma abordagem institucional da arte que reforça a autoridade hierárquica desse sistema, sem atentar para as inúmeras linhas de fuga que escapam, com muita potência, por iniciativas descentralizadas que estão constantemente mudando o panorama da arte. O sistema da arte não se resume ao sistema institucional da arte.

Conhecimento

5

Havia um campo extenso separado de outro território por um muro. Não falo sobre uma planície gramada ou um lugar geográfico, mas sobre disciplinas como a física e a química. Há uma questão crucial relativa às categorias do conhecimento que descreverei como um problema geográfico em âmbito cognitivo, um problema pelo qual, por meio de metáforas e analogias, aplicamos ao pensamento e ao conhecimento modelos – extraídos, muitas vezes, da realidade concreta – que visam fazer emergir alguma sorte de organização. Nos esquecemos, muitas vezes, que os espaços-tempos virtuais do pensamento não estão sujeitos às mesmas ordenações e regulações da realidade concreta. Metáforas e analogias podem ser úteis como fomentadores de inteligibilidade e para a organização do conhecimento, todavia não descrevem a realidade dos sistemas virtuais cognitivos. Somente por que podemos separar os campos do conhecimento com fronteiras abstratas, aduanas e polícias de imigração, isso não implica que esses construtos existam, de fato, no conhecimento: são imposições arbitrárias, axiomas, que podem ser substituídos por outros modelos para diferentes finalidades. Apesar desses modelos não serem fictícios – são demasiadamente reais, uma vez que afetam a realidade –, eles são fabricados. O mero fato de podermos criar essas abstrações não faz com que elas sejam a descrição correta e única do problema de organização do conhecimento. Acerca da divisão do conhecimento

em disciplinas, Herbert Simon percebeu que "as disciplinas desempenham o mesmo papel na academia que as nações no sistema internacional."²²⁸ Não há muros ou cercas entre as disciplinas, apesar desses elementos de segregação existirem nos espaços geográficos.

Metáforas e analogias como essas são soluções parciais para o problema apontado: ao mesmo tempo em que fornecem inteligibilidade e potenciais de exploração e organização de sistemas virtuais, elas não consistem em representações precisas daquilo a que se referem. Por esse motivo, podem suscitar leituras enviesadas de determinado sistema. Tomemos o caso dos campos do conhecimento: a metáfora territorial sugere que apliquemos à divisão entre as disciplinas, por exemplo, um tipo de regulação similar àquela que encontramos nos espaços geográficos. Mas as fronteiras abstratas entre as disciplinas de fato existem? A química de fato se separa da física e a física da filosofia, ou as conexões entre essas zonas do conhecimento poderiam ser mais bem representadas ou simuladas por outros modos de organização? Metáforas e analogias podem ter grande utilidade e validade, como foi o caso da metáfora dos orbitais planetários para o desenvolvimento de modelos atômicos pioneiros²²⁹: metáfora que, com o devido reconhecimento de suas limitações, promoveu importantes avanços no conhecimento. O mesmo pode ser observado com relação às disciplinas do conhecimento dispersas como campos com fronteiras bem delimitadas: a especialização possibilitou o aprofundamento em temas e recortes muito específicos do conhecimento, uma atividade que seria difícil caso todos os pesquisadores operassem como generalistas e deles fosse demandado o aprofundamento em múltiplas disciplinas. No entanto, às vezes "os muros são tão altos que às vezes impedem a visão."²³⁰ Não podemos nos esquecer que outras metáforas ou abstrações podem ser igualmente relevantes para lidarmos com o conhecimento. A questão do problema geográfico é muito antiga e essa metáfora pode ser encontrada em

228 BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 326.

229 Cf. NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 164. Para um resumo sobre os modelos atômicos.

230 BURKE, op. cit., p. 357.

Aristóteles:

A física de Aristóteles é intuitiva. Ela se apoia sobre a noção de “lugar”. Ao nosso redor, delimitamos “lugares”: o lugar que ocupamos, as coisas que estão situadas diante de nós, aquelas que estão à esquerda, à direita, acima e abaixo. E vemos que os objetos se comportam de um modo específico conforme os lugares que ocupam. As partículas que compõem a fumaça do incêndio sobem em direção ao céu, assim como as esferas de granizo contidas na nuvem caem sobre o solo. Se nós mesmos, da borda da falésia, damos um passo adiante, nos precipitamos no abismo e não nos projetamos para as nuvens. A rolha de cortiça, colocada no fundo de uma tigela de água, volta à superfície, enquanto o cascalho permanece no fundo. Existem, portanto, “lugares naturais” e cada objeto, de acordo com o seu gênero, tende a buscar o seu próprio lugar natural. Daí decorre uma cosmologia completa.²³¹

A filosofia ocidental deriva de um *pensar-o-pensamento* a partir das organizações que observamos no mundo concreto, um afã de classificação que tenta impor ordens ao mundo que possibilitem a inteligibilidade dos sistemas. Trata-se de uma atividade fundamental, desde que não nos deixemos olvidar que essas ordens são abstratas e voláteis, não devem ser encaradas como o funcionamento, propriamente dito, do mundo e do conhecimento. O problema dos territórios foi atualizado ao longo dos séculos, tomando a seguinte conformação para Francis Bacon em relação à classificação do conhecimento:

Uma das preocupações constantes de Francis Bacon será estabelecer, como nós dizíamos acima, uma classificação dos saberes. Orientar-se no pensamento: essa é a primeira exigência que faz nascer um saber que se torna abundante. E, para se orientar, o mais eficaz é dispor de um mapa. É um mapa desse tipo que pensa elaborar Francis Bacon: “pequeno globo do mundo intelectual”. Classificar os saberes implica estender sobre eles o olhar daquele que os domina e os possui: “já que o globo intelectual é semelhante ao globo terrestre: nele encontramos tanto terras cultivadas quanto regiões desérticas”. Trata-se, então, de considerar os saberes como terras a conquistar, o que implica uma reelaboração da apresentação dos saberes, tal como havia sido concebida por Aristóteles,

231 NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 29.

e a elaboração de uma classificação inédita.²³²

Os comentários de Claude Bernard sobre a experimentação dão continuidade a essa ideia:

Penso que para o espírito existe uma única forma de raciocínio, tal como para o corpo só existe uma única forma de caminhar. Apenas quando um homem avança sobre um terreno sólido e plano, por um caminho directo que já conhece e abrange em toda a sua extensão, caminha para o fim com passo seguro e rápido. Quando, ao contrário, um homem segue um caminho tortuoso, envolto em trevas e sobre um terreno acidentado e desconhecido, receia os precipícios, e só avança com precaução e pouco a pouco. A cada momento vê se o pé colocado à frente assenta em um ponto resistente, para continuar assim verificando a cada passo, pela experiência, a solidez do solo, e modificando sempre a direção da sua marcha, segundo o que encontra. Assim é o experimentador, que nunca deve avançar nas suas pesquisas além do facto, para não correr o risco de se perder.²³³

Bernard discute os processos de pesquisar e conhecer com base na impressão de que a atividade do experimentador – do cientista – se assemelha a caminhar em um terreno geográfico. Séculos mais tarde, Gilles Deleuze e Félix Guattari mencionam estratificações, platôs, tremores e rizomas, invocando outras metáforas para o conhecimento. Operamos de modo combinatório e o mundo é parte dos signos à disposição para auxiliarem no pensamento, nada mais natural que nos apropriemos dos fenômenos que observamos para tentarmos traduzir, representar e explorar o conhecimento. Redes, diagramas e sistemas abstratos oferecem um tipo de organização do conhecimento que parte da representação de fenômenos virtuais como as conexões entre pessoas em uma sociedade, entre neurônios no cérebro ou entre páginas na *internet*.

Há um léxico específico para os espaços-tempos virtuais que precisamos conhecer e inventar de modo a desvelarmos novas possibilidades de investigação do mundo e da

232 NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 34.

233 BERNARD, Claude apud NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 130.

existência humana. Não me parece que há provas irrefutáveis de que os espaços virtuais se sujeitam às mesmas leis dos espaços concretos, pelo contrário. Há indícios de que os espaços virtuais se ordenam a partir de organizações próprias e, apesar de poderem se submeter a organizações segundo diferentes modelos, eles têm uma constituição particular que uma filosofia rizomática tenta compreender e refletir em sua própria organização. Não falo sobre o rizoma botânico – apesar de o termo ter sido tomado de empréstimo em função das redes de raízes e dos múltiplos brotamentos de uma planta rizomática –, mas do rizoma filosófico. Uma incursão na computação nos ajuda a fazer uma análise a respeito da interação entre os espaços-tempos concretos e virtuais. Um computador funciona com base em processos eletromagnéticos sujeitos ao espaço-tempo concreto. No entanto, o resultado e a apresentação dos cálculos – fruto do processamento lógico desses impulsos concretos – fundamentam a criação de interfaces virtuais e formas de conhecimento e comunicação virtuais que não se restringem às regulações do espaço concreto. O processamento da máquina pode ser exibido por meio de uma impressão ou em uma tela, sujeito à interação, e é justamente dessa interface entre homem e máquina que emerge um tipo de realidade – virtual – que escapa das regulações do mundo concreto: sujeita-se à cognição. Por meio da abstração dos cálculos – o humano que se defronta com o resultado do cálculo computacional não traduz *bits* e impulsos elétricos – e da sua concretização em outros códigos – a interface gráfica de usuário, por exemplo, os pontos luminosos de uma tela, a interface com os sistemas de significação e com a cultura –, os seres humanos interpretam e criam espaços virtuais originados da estrutura concreta da matéria, mas não restritos a ela. Os espaços da computação são virtualizados e sujeitos a formas de programação distintas da realidade concreta. Podemos conceber e explorar espaços virtuais computacionais onde cada eixo de um espaço tridimensional está sujeito a gravidades distintas; podemos escapar de um ponto e, no mesmo instante, nos encontrarmos do outro lado de uma rede. A cognição, nesse sentido, é criadora de espaços e também de paradigmas. A cognição se sujeita aos processos fisiológicos, mas estaria limitada às ordenações da matéria? Seria fruto, somente, de impulsos concretos,

de modo que poderíamos reduzir aos átomos mesmo os espaços virtuais? Seria determinista e determinável, nesse sentido, ou operaria de modo complementar ao mundo concreto, como outra forma de realidade? Seria a interpretação limitada pela fisiologia e pela física ou os espaços virtuais – essa instância de realidade – na verdade ocorrem hibridamente entre o mundo concreto e o mundo virtual?

A necessidade de linguagens próprias para se referir a instâncias específicas da realidade atravessa esta tese em diversos pontos. Acerca das categorias do conhecimento, vimos que metáforas e analogias podem gerar limitações de representação das manifestações que ocorrem em espaços-tempos virtuais cognitivos. Essa abordagem também se aplica aos espaços-tempos virtuais computacionais, como as interfaces gráficas de usuário dos *softwares* e o hipertexto, por exemplo. Por esse motivo, proponho um léxico específico para lidar com as instâncias virtuais da realidade, tanto aquelas conformadas digitalmente – através de uma tela, por exemplo – ou como projeção cognitiva. Através de simulações e abstrações, podemos propor outras regulações espaço-temporais para essas instâncias de realidade, outras formas de simular os fenômenos relacionados ao conhecimento. Albert-Lászlo Barabási sublinha diferenças constitutivas entre os mundos concreto e virtual e investiga o fato das regulações geográficas e organizações espaço-temporais concretas não servirem como modelos para as virtuais:

"Pequenos mundos" são uma propriedade genérica das redes em geral. A separação curta não é um mistério da nossa sociedade ou algo peculiar sobre a *Web*: a maior parte das redes à nossa volta obedecem a esse princípio. Isso está enraizado em suas estruturas – simplesmente não são necessárias muitas ligações para que eu alcance um número enorme de páginas da *Web* ou amigos. Os pequenos mundos resultantes são bastante diferentes do mundo euclidiano ao qual estamos acostumados e no qual as distâncias são medidas em quilômetros. Nossa habilidade de alcançar pessoas têm cada vez menos relação com a distância física entre nós. (...) A navegação em mundos não-euclidianos estreitos engana nossa intuição e nos lembra que existe uma nova geometria que precisamos

dominar de modo a extrair sentido do mundo complexo ao nosso redor.²³⁴

Teorias distributivas e relacionais – como a teoria do rizoma e a complexidade – proliferaram ao longo do século XX e demonstram que o tema das relações em sistemas que possuem dinamismo foram uma percepção partilhada por muitos indivíduos que se dedicaram a refletir sobre o estado do conhecimento humano. Sistemas derivados desse salto epistemológico proliferaram, como a invenção da World Wide Web, do hipertexto e das simulações de redes de relações por meio de grafos. O conhecimento é feito de territorializações, desterritorializações e reterritorializações, mas há também lugares onde pode não haver territórios. Deleuze e Guattari exploram esses movimentos territoriais em relação a uma geografia do conhecimento, de modo que eles representam saltos entre instâncias concretas e virtuais tanto quanto movimentos em relação, especificamente, ao âmbito virtual da cognição, aos rizomas. Entendemos esses movimentos, sobre os quais falamos ao longo da tese, segundo essas múltiplas acepções. Deleuze e Guattari sugerem uma desterritorialização em âmbito virtual quando propõem que, em relação aos animais, o homínido "desterritorializa sua pata anterior, ele a arranca da terra para fazer dela uma mão, e a reterritorializa sobre galhos e utensílios."²³⁵ A essa observação eles complementam que é "necessário ver como cada um (...) procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações, e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche, sonho."²³⁶ Na sequência, os autores sugerem os processos de desterritorialização e reterritorialização aplicados aos fluxos entre instâncias concretas e virtuais da realidade: "O comerciante compra num território, mas desterritorializa os

234 BARABÁSI, Albert-Lászlo. **Linked: the new science of networks**. Cambridge: Perseus Publishing, 2002. p. 40. "'Small worlds' are a generic property of networks in general. Short separation is not a mystery of our society or something peculiar about the Web: Most networks around us obey it. It is rooted in their structure – it simply doesn't take many links for me to reach a huge number of Webpages or friends. The resulting small worlds are rather different from the Euclidean world to which we are accustomed and in which distances are measured in miles. Our ability to reach people has less and less to do with the physical distance between us. (...) Navigating thin non-Euclidean worlds repeatedly tricks our intuition and reminds us that there is a new geometry out there that we need to master in order to make sense of the complex world around us." Tradução minha.

235 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. p. 82.

236 Ibid., p. 82 – 83.

produtos em mercadorias, e se reterritorializa sobre os circuitos comerciais."²³⁷

Quando classificamos o conhecimento a partir de uma metáfora do mundo concreto não estamos descobrindo uma essência do conhecimento, mas sim impondo a ele um modo de se organizar. O modo nos parece coerente, pois o pensamento derivado (ou submetido a esse sistema) utiliza-se do sistema de classificação para pensar a si mesmo. Em outras palavras a classificação e as metáforas evidenciadas por ela tornam-se modos a partir dos quais processos dedutivos e indutivos a respeito do próprio conhecimento podem tomar lugar. Nesse sentido a metáfora opera como um axioma ou um postulado, servindo de moldura a partir da qual podemos pensar o conhecimento e sua taxonomia. No entanto, nada sugere que essas classificações, plurais ao longo da história humana, tenham de fato sequer tangenciado o conhecimento em si; em certo sentido, produziram o conhecimento e, nele, fomentaram a ocorrência de estabilidades transitórias.²³⁸

Além do mais, é particularmente relevante a classificação múltipla do conhecimento, já que ele de fato se estrutura ou pode se estruturar – em diferentes contextos, para diferentes pessoas, com diferentes objetivos – de formas diferentes. Uma representação arborescente das categorias do conhecimento pode ajudar, por exemplo, a evidenciar a cronologia ou a origem das divisões do conhecimento, mas isso não significa que o conhecimento seja – essencialmente – sujeito a essas divisões. O recorte cronológico e genético serve a uma função específica, mas não a todas as funções. Não se deve confundir a representação ou a simulação com o modo como de fato se manifesta o mundo ou o conhecimento. Para compreendermos como as instanciações de conhecimento se relacionam entre si em um dado momento ou a partir de dado pressuposto, nos parece pertinente a elaboração de uma classificação do conhecimento de base rizomática, onde metáforas e conceitos que migram do mundo concreto coexistem com um léxico e uma forma de organização particulares aos espaços-tempos virtuais. Contudo, não devemos nos esquecer que

237 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. p. 83.

238 NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 140.

(o) homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontogeneticamente. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para “expressar” o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário.²³⁹

“Como apresentar um pensamento sem pedir ao leitor que também faça um esforço de linguagem?”²⁴⁰ Não é possível pensar ou apresentar um pensamento sem a mediação de linguagens e qualquer operação linguística ou semiológica terá como efeito a criação de mundos, pois a mediação pela linguagem é, também, a restrição a um determinado conjunto de paradigmas e de possibilidades. Seja o pensamento científico, filosófico ou artístico, nada se pensa além das limitações das linguagens humanas. Não é o mundo que se desvela, absoluto, ao conhecimento, mas o conhecimento informa a percepção humana a respeito do mundo. Nesse sentido, há trocas e migrações de conceitos que ocorrem a todo momento potencializando o conhecimento e ampliando as possibilidades humanas. Ciência, arte e filosofia se comunicam, pois, como modos de conhecimento, dependem igualmente das linguagens.

(...) (S)abe-se que a história das ciências é feita de migração de conceitos, isto é, literalmente de metáforas. O conceito de trabalho, de origem antropossociológico, tornou-se um conceito físico. O conceito científico de informação, provindo do telefone, tornou-se um conceito físico, depois migrou à biologia, onde os genes se tornaram portadores de informação. (...) A ciência estaria totalmente atravancada se os conceitos não migrassem clandestinamente. Mendelbrot dizia que as grandes descobertas são frutos de erros na transferência dos conceitos de um campo a outro, realizadas, acrescentava ele, pelo pesquisador de talento. É preciso talento para que o erro se torne fecundo. Isso mostra também a relatividade do papel do erro e da verdade.²⁴¹

239 BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 15.

240 NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 184.

241 MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 116 – 117.

* * *

Filosofia, arte e ciência não são os objetos mentais de um cérebro objetificado, mas os aspectos sob os quais o cérebro se torna sujeito.²⁴²

Ao longo da tese discutimos a questão da arte – especialmente na contemporaneidade – não se conformar enquanto uma categoria cuja definição é estável. Essa noção é corroborada pela variedade de teorias da arte que surgiram ao longo do tempo, especialmente a partir dos anos de 1960, e encontra eco na filosofia do século XX, como a teoria sobre o conceito de jogo, de Ludwig Wittgenstein²⁴³ – referência para a vertente das teorias não-essencialistas da arte ou da arte enquanto conceito aberto –, e no rizoma deleuzeguattariano.

Ao invés de encerrarmos a arte em uma definição estável – o que, reiteramos, não é nosso objetivo –, sugerimos a ideia de escaparmos de um afã de categorização da arte em direção a uma abordagem da arte enquanto processo: ao invés de um objeto, por exemplo, ser determinado como obra de arte, são os processos de produção e recepção que podem ocorrer como processos artísticos. O reconhecimento de uma obra de arte enquanto objeto artístico seria, assim, fruto de uma abordagem processual em que a participação do objeto no mundo da arte se tornaria circunstancial, ou seja, dependente do modo como o sistema da arte trata esse objeto em um dado momento. Desse modo, além de processos artísticos, teríamos objetos que são, momentaneamente e dentro de determinado contexto, considerados arte. Essa abordagem processual tem, portanto,

242 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **What is philosophy?**. New York: Verso, 1994. p. 210.

243 Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophical investigations**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009.

duas implicações: primeiro, tratamos alguns processos humanos – ou algumas características de certos processos humanos – como processos artísticos, sejam eles referentes à produção ou à recepção; segundo, a própria definição de um objeto enquanto arte passa a ser uma definição processual, transitória, contextual, de modo que o campo da arte é substituído por uma noção relacional da arte, ou seja, a arte como sistema.

Essa proposta demanda um aprofundamento: se temos processos ou características de processos que consideramos artísticos, quais seriam os outros processos humanos e a que tipo de processo se refere um ato artístico? Além disso, como se diferenciariam, se assemelhariam e se relacionariam o processo artístico e os demais processos humanos? Esses processos referem-se a quais faculdades humanas? Nesse sentido, expandiremos nossa abordagem para propor que arte, ciência e filosofia podem ser entendidas não como categorias do conhecimento e da produção humana, mas sim como *modos de conhecimento*, ou seja, formas distintas de investigação, manipulação, prospecção e especulação sobre o mundo a partir da experiência antrópica. Essas formas atuam de modos complementares, de forma que nosso entendimento é que nenhum conhecimento é produzido de forma pura, como conhecimento somente científico, por exemplo. Ao invés de almejarmos elaborar uma tipologia definitiva desses modos – elencando nomes e características que os definem de forma inquestionável –, optaremos por investigar as diferentes motivações, metodologias, processos, aspectos e situações que influenciam a produção de conhecimento. Tratar das influências entre a arte, a ciência e a filosofia e buscar compreendê-las como diferentes manifestações da cognição e da experiência antrópica não consiste em um trabalho simples, de modo que as próximas páginas contêm o embrião de um pensamento a respeito dessas relações.

São ao menos três os modos como desbravamos a realidade em busca do conhecimento: por meio de uma abordagem científica, perscrutamos evidências empíricas e as experiências da realidade de modo a criamos linguagens que representem a realidade; por

meio de uma abordagem filosófica, imergimos em um domínio abstrato que reflete sobre o mundo através de linguagens, por meio da criação e da negociação de conceitos; através de uma abordagem artística, quebramos os paradigmas da ciência e da filosofia, deixando que o conhecimento se desenvolva de modo libertário e que a cognição se manifeste até mesmo sem as amarras do mundo e da realidade concreta, entramos em um âmbito imaginário que não se limita às regulações do mundo concreto, mas remete a ele a todo tempo. Penso que o conhecimento humano se constrói através de uma combinação dessas abordagens: toda descoberta científica tem a participação de um processo filosófico quando propõe conceitos que interpretam a realidade e alteram o entendimento humano acerca do mundo; de modo semelhante, toda descoberta envolve também derivas no imaginário e nas abstrações, de modo que há um componente artístico envolvido nesse processo. Não pretendemos, com isso, isolar os modos artístico, científico e filosófico identificando que a produção de obras de arte, por exemplo, refere-se especificamente ao modo artístico ou que os empreendimentos científicos são descritos pelo modo de conhecimento científico. Ao contrário disso, os termos são associados a entendimentos abrangentes a respeito do conhecimento humano de forma que fica patente que não há ciência sem arte e filosofia, e vice versa. Não há ciência sem uma filosofia que a acompanhe, afinal ambas falam sobre o mesmo mundo, ainda que com linguagens diferentes. A teoria da relatividade e os avanços da química e da física no início do século XX, por exemplo, também foram sentidos nas humanidades. Para o princípio da incerteza de Heisenberg, temos a cibernética, a complexidade, a teoria dos sistemas. Para a relatividade, temos uma filosofia preocupada com as conexões entre os elementos e os contextos particulares, como a teoria do rizoma, de Deleuze e Guattari. De modo semelhante, o processo artístico está diretamente relacionado com a prática científica.

Toda classificação incorre em pelo menos um problema nuclear que identificamos em diversas ocasiões ao longo desta tese: o afã de classificar parte de um pressuposto reducionista, generalizador, com traços de absolutismo. O mundo – que envolve

manifestações complexas e rizomáticas – reconhece que as atitudes reducionistas têm seu valor, no entanto não podem ser tomadas como se descrevessem o próprio mundo segundo seu funcionamento imanente. A classificação, ao invés de ocorrer naturalmente no mundo, não passa de um retrato, uma representação, um recorte, um mapa ou um decalque e, por isso, não pode ser confundida com o mundo do mesmo modo que não se deve confundir o mapa com o território ao qual ele se liga de modo indicial. No entanto, reconhecemos também a importância das iniciativas taxonômicas para a inteligibilidade e para os processos de conhecimento, como ressaltamos na primeira seção deste capítulo. Nesse sentido, propomos uma espécie de tipologia dos modos de conhecimento humanos reconhecendo que as distinções entre esses modos são mais tênues, difusas e dinâmicas do que uma classificação desse tipo possa sugerir. O ponto focal desse experimento taxonômico reside em acentuar como são tênues e difusas as separações entre esses modos de conhecimento: eles se misturam e compartilham um mesmo escopo. Toda manifestação do conhecimento é, por isso, um jogo de intensidades entre os distintos modos de conhecimento.

Não devemos pensar os modos de conhecimento como descrições dos processos cognitivos e de experiência relativos a determinada disciplina – arte, ciência ou filosofia –, mas como características que ocorrem nas diversas disciplinas, em diferentes graus e intensidades, e que manifestam tipos distintos de formas de conhecer. Trata-se de uma proposta contraintuitiva, pois temos a tradição de pensarmos *a partir* das categorias e o que proponho é que pensemos *apesar* das categorias, a partir do próprio conhecimento. Nesse sentido, o modo de conhecimento artístico não descreve a arte, pois descreve uma conduta e um conjunto de procedimento em relação ao conhecimento que se manifestam, também, na ciência e na filosofia. Tampouco podemos dizer que a arte, enquanto categoria, manifesta o modo de conhecimento artístico com maior intensidade que os outros dois modos: há objetos de arte e práticas artísticas que se ancoram mais em um modo de conhecimento científico e isso não desautoriza esses objetos ou práticas de

participarem de um sistema da arte, pelo contrário, isso reitera que o conhecimento humano tem como base a multiplicidade. Há uma diferença crucial entre a ontologia inerente a definir o que participa de um campo ou de um sistema e a epistemologia através da qual pensamos as formas como os seres humanos conhecem, ou seja, como interagem com o mundo, o manipulam, o interpretam ou mesmo criam mundos. Tratam-se de dimensões distintas de um rizoma: a ontologia traça contornos topológicos e, por vezes, geográficos, mas a epistemologia refere-se aos fluxos de intensidade através de um rizoma, dos processos, das relações, das interferências.

Escapamos, com isso, de um círculo vicioso por meio do qual uma infinidade de pensadores buscou descrever campos e disciplinas a partir de processos. O entendimento do que constituem os processos científicos, por exemplo, sofreu sucessivas e profundas mudanças ao longo do tempo. Indução, inferência, método, refutabilidade, aversão às opiniões, reconhecimento da interferência do observador, e assim por diante²⁴⁴. Penso que esses processos – ou condutas – são comuns também às formas como outras disciplinas lidam com o conhecimento, daí a dificuldade em reconhecermos que os processos científicos sejam caracterizados de modo inquestionável por alguma dessas abordagens. Nenhuma conduta única descreve todo o potencial de procedimentos que ocorrem intrinsecamente à ciência – ou à arte, ou à filosofia. Como as categorias partem de restrições arbitrárias de escopo, devemos nos afastar algumas escalas e algumas dimensões nesse rizoma para entendermos o que ocorre em relação ao conhecimento para além das categorias. Mais pertinente seria entendermos que todo afã científico envolve um modo de conhecimento científico que pode, ele sim, ser caracterizado por alguns desses processos, mas devemos reconhecer que há linhas de fuga pelas quais um empreendimento científico sofre interferência também dos modos de conhecimento artístico e filosófico.

244 Sobre a mudança de entendimento daquilo que caracteriza as condutas científicas ao longo do tempo: Cf. NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013, passim, e Cf. FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2011, passim.

A ciência evidencia-se como forma artística e a arte, como fonte de conhecimento científico.²⁴⁵

245 FLUSSER, Vilém. **A escrita**: há futuro para a escrita?. São Paulo: Annablume, 2010. p. 43.

Continuação

∞

Uma tese como esta não poderia, ao fim, se propor a declarar algum tipo de conclusão monolítica, como um monumento estanque erigido em memória e homenagem à pesquisa realizada. Isso não seria somente prepotente, mas decisivamente contrário aos nossos processos e interesses e à teoria que o leitor ajudou a construir com sua leitura e sua interpretação. Ao chegar até aqui, você deve ter notado que esta teoria não tem grande simpatia pelas conclusões, pelos finais e pelas determinações: é uma teoria da arte que tem identidade múltipla, passando-se também pelo embrião de uma teoria das indeterminações. É uma proposta de teoria da arte como mote para a continuidade do desenvolvimento de uma teoria do rizoma, que iniciei na dissertação “Rizomas: espaços-tempos concretos e virtuais na literatura e na computação”²⁴⁶. Como não se deve podar os rizomas em expansão, pois arriscamos estancar seu crescimento e evolução, transitamos, através de linhas de fuga, fragmentariamente por numerosas zonas de indeterminação, propondo uma multiplicidade de entendimentos, conceitos e conexões fluidas a partir das quais vimos emergir uma miríade de abordagens que caracterizam o mesmo rizoma sobre

246 Cf. VENEROSO, Pedro. **Rizomas**: espaços-tempos concretos e virtuais na literatura e na computação. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 161p. 2016. p. 17 – 52.

o qual falamos. Como um rizoma, esta teoria é distributiva, de modo que qualquer resquício de definição necessita – por definição, paradoxalmente – estar disperso no texto, fazendo e interrompendo conexões a todo momento, do contrário não poderiam participar da caracterização rizomática de um rizoma: mutável e heterogêneo, dinâmico e paradoxal. Se o leitor percebeu que esta teoria não se baseia em princípios e tipologias, determinismos e restrições, estamos na mesma página, a página duzentos e dezessete. Podemos avançar.

Abrimos caminho por selvas espessas, derrubamos e pulamos muros, atravessamos oceanos e sobrevivemos a tremores de terra, mas a metáfora geográfica termina aí: avançamos simultaneamente em múltiplas direções – e mesmo aparentemente sem direção, em alguns momentos. Através de uma incursão na arte e na cultura, buscamos identificar como nós, humanos, pensamos – historicamente, hoje e como podemos pensar. Não nos propusemos a uma abordagem exaustiva, mas a uma mirada abrangente por assuntos muito diversos e alguns mergulhos e aprofundamentos localizados. Transitamos a partir de uma metáfora territorial – da divisão das áreas do conhecimento por suas fronteiras e sobreposições – ao entendimento ontológico das disciplinas, por suas diferenças e semelhanças. Transitamos do campo ao sistema ao ecossistema para chegarmos ao embrião de uma proposta de guinada epistemológica, uma metateoria que discute o conhecimento e a si mesma. Nos propusemos, neste momento, a um foco no sistema da arte e na arte em relação ecossistêmica, delineando uma fundamentação sintética da noção de arte, ciência e filosofia como modos de conhecimento. Essa teoria tem ramificações futuras muito tangíveis, a começar por empreendimentos semelhantes com foco na ciência e na filosofia, pois essa incursão pode nos fornecer ainda mais comprovações das formas como esses modos de conhecimentos estão imbricados.

Needham acreditava que a “maré crescente de especialização” havia levado as pessoas a se esquecer de que muitos problemas “não podem ser entendidos em termos de um tema”. (...) Ele estava ciente dos perigos da imprudência e da superficialidade e descreveu seus ensaios como

“explorações emocionantes que nunca chegam a dizer a última palavra sobre nada, mas abrem minas de tesouros que outros estudiosos podem desenvolver depois”. Seu comentário oferece uma boa caracterização de uma das contribuições dos polímatas para o fundo comum do conhecimento.²⁴⁷

Este foi um empreendimento polimático que envolveu uma pesquisa ampla sem restrições de disciplinas. Pesquisei o que me parecia relevante, fosse do âmbito da biologia, da arte, da filosofia, da física, da matemática, da linguística, da história, da computação ou da economia. Não se trata de uma pesquisa que partiu de uma ótica territorial, promovendo aproximações inter e transdisciplinares, mas de uma experiência rizomática de desterritorialização das disciplinas, com um trânsito aberto entre elas sem restrições de fronteiras. Eu não poderia dizer que transitei de um campo a outro, visto que a dispersão conceitual das pesquisas se assemelha a uma nuvem, não a um território – isto é, caso desejemos pensar por meio de metáforas. Apresentamos nossos conceitos por meio de derivas, como se estivessem dispostos em uma nuvem conceitual. Esperamos que, com o avanço do texto, esses conceitos tenham realizados conexões suficientes para começarem a delinear uma rede da qual pode emergir a significação. Por esse motivo o texto opera, por vezes, de modo cíclico ou fractal, voltando a um tema para expandi-lo em direção diferente. Como realizamos um empreendimento não-essencialista, esta teoria não pode resumir os conceitos a definições estáveis. Ao invés disso nos propusemos a descrever os conceitos por meio de seus usos e de suas redes de relações; de modo a situar um significado, um conceito deveria, portanto, ser conectado e reconectado. Deveria poder perder certas conexões e recuperá-las em outros momentos, segundo as escalas, níveis, estratos e dimensões de análise.

Não somente cada palavra transforma, pela ativação que propaga ao longo de certas vias, o estado de excitação da rede semântica, mas também contribui para construir ou remodelar a própria topologia da rede ou a composição de seus nós. (...) Em termos gerais, cada vez que um

247 BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 253 – 254.

caminho de ativação é percorrido, algumas conexões são reforçadas, ao passo que outras caem aos poucos em desuso.²⁴⁸

Esta tese se define pelo escrito e pelo não-escrito; pelas muitas pesquisas realizadas e organizadas, pelas pesquisas interrompidas no meio do caminho, pelas pesquisas sequer iniciadas, pelas pesquisas que ainda não foram concebidas. Pelos comentários arquivados ou abandonados, pelas páginas virtuais metaforicamente rasgadas. Muitos capítulos se perderam – algumas ideias retornaram ao texto –, de modo que há muito sobre o que falar no sentido de continuarmos a pensar uma epistemologia baseada no entendimento da arte, da ciência e da filosofia como modos de conhecimento. Há muito a se falar sobre as linguagens, os meios, as técnicas e as tecnologias, cada qual um capítulo fragmentado, perdido entre notas e comentários processuais da pesquisa. A polimatia é o processo pelo qual um investigador pode se propor a navegar em um ecossistema, a navegação rizomática não combina com a especialização – apesar de que, novamente, ela pode ocorrer internamente a um rizoma. Somente esboçamos as relações entre a arte, a ciência e a filosofia a partir de uma ótica ontológica, igualmente nossa epistemologia requer um longo percurso até a maturidade: as relações entre a mente e a matéria, inscritas na história da filosofia, foram abordadas superficialmente, bem como a lógica e as relações causais. Esses são assuntos fundamentais ao desenvolvimento desta teoria e, por ora, puderam ser somente introduzidos. O rizoma, cujas bases teóricas desenvolvemos no mestrado e continuamos aqui, merece ainda novas – e profundas – incursões.

Há lacunas na história da arte, da ciência, da tecnologia, da filosofia... da civilização. E existem também muitas derivas futuras, de modo que este texto propiciamente termina de modo recursivo, em um começo ainda por ser elaborado. Ou em um recomeço. Me lembro da primeira leitura que fiz dos "Mil Platôs" deleuzeguattarianos e de muitas das releituras que se seguiram; os conceitos se formavam não através de definições, mas de intuições dadas pelos seus usos plurais ao longo do texto. Busquei, diversas vezes,

248 LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 24.

definições, mas não as encontrava. Com o passar do tempo percebi que a vaguidão conceitual aparente – os conceitos parecem nunca serem definidos de modo estável neste rizoma ou no rizoma de Deleuze e Guattari – era o próprio projeto da tese: os conceitos não poderiam jamais ser sintetizados, pois suas definições são múltiplas, dispersas e mutagênicas. O conceito se dá pelo uso e pelas relações, não por uma definição. Eles não têm essência, mas relações, proximidades, diferenças, semelhanças. São, eles próprios, dispersos em um rizoma. Desse modo, a própria fundamentação do texto funciona como rizoma, como um – metafórico – milésimo primeiro platô. Derivar clareza de um processo como esse pode parecer difícil, pois o pensamento ocidental está acostumado à sobredeterminação e às estruturas, mas, uma vez identificado o potencial de uma filosofia rizomática, uma vez que se aprende a pensar rizomaticamente (sim, é um aprendizado que passa por negar certas convenções do pensamento), novas camadas se revelam onde antes imperava o caos. Ao leitor, pode parecer estranho se deparar com a sugestão de um modo de leitura ao final do texto, mas todo texto é aberto a releituras e este é um texto eminentemente recursivo. Optei por inverter a ordem das coisas de modo que o leitor pudesse formar conceitos e descobrir de modo relativamente anárquico e distributivo – decodificando os conceitos por sua própria conta, segundo seus próprios agenciamentos – para, somente no fim da leitura, encontrar zonas de maior estabilidade e clareza conceitual. "Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões".²⁴⁹ Essa característica reflete um projeto deste texto, penso que é uma forma experimental de leitura semelhante ao tipo de solução empregada na construção processual da noção do rizoma deleuzeguattariano: a teoria se constrói no próprio uso das palavras, no próprio desenvolvimento do texto: o que a teoria argumenta é o que ela implementa, de fato, em termos textuais. O leitor pode discordar, mas esta tese fala justamente sobre isso. Este texto é uma bússola, não um mapa ou um decalque.

249 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 17.

(...) a filosofia nunca se apresentou como candidata à desconstrução. A razão para isso é que a maior parte dos movimentos da filosofia do século XX já consistiam em programas para a reforma da disciplina. Wittgenstein havia declarado que "a maioria das proposições e questões que foram escritas a respeito de assuntos filosóficos não são falsas, mas sem sentido. Nós não podemos, portanto, responder a questões desse tipo de maneira nenhuma, mas somente ressaltar sua falta de sentido." Essa foi uma afirmação extrema de um ceticismo radical em relação à filosofia tradicional, o que fez emergir o problema de achar algo que os filósofos pudessem fazer ao invés disso. A fenomenologia tentou descrever a estrutura lógica da experiência consciente. O positivismo se dedicou à clarificação lógica da linguagem da ciência. "A filosofia se recupera", escreveu o pragmatista John Dewey, "quando ela cessa de ser um aparato para lidar com os problemas dos filósofos e se torna um método, cultivado por filósofos, para lidar com o problema dos homens."²⁵⁰

Em algum intervalo futuro poderia ser pertinente empreender a tentativa de uma ontologia do rizoma, a começar pelas perguntas: o rizoma é um sistema, o sistema é um rizoma?²⁵¹ Tenho a impressão que essa empreitada não tende a ser bem sucedida: o rizoma me parece recusar a ontologia como descrição ampla – apesar de aceitá-la internamente, como manifestação **em** um rizoma – e não como manifestação **de** um rizoma. Isso demanda uma investigação direcionada, mas minha hipótese é que devemos tratar rizomas como rizomas e sistemas como sistemas, ainda que existam muitas conexões entre eles e que, em alguns casos, eles possam ser indiscerníveis. Me parece que

250 DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013. p. 141. "(...) philosophy never really presented itself as a candidate for deconstruction. The reason for this is that most of the main movements in twentieth century philosophy already consisted of programs for the reform of the discipline. Wittgenstein had declared that "most propositions and questions that have been written about philosophical matters, are not false but senseless. We cannot therefore, answer questions of this kind at all, but only state their senselessness." This was an extreme statement of a radical skepticism regarding traditional philosophy, the problem now being to find something philosophers could do instead. Phenomenology sought instead to describe the logical structure of a conscious experience. Positivism dedicated itself to the logical clarification of the language of science. 'Philosophy recovers itself,' the pragmatism John Dewey wrote, 'when it ceases to be a device for dealing with the problems of philosophers and becomes a method, cultivated by philosophers, for dealing with the problems of men.'" Tradução minha.

251 PENA-VEGA, Alfredo; DO NASCIMENTO, Elimar Pinheiro (orgs.). **O pensar complexo**: Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 76. "A complexidade é uma propriedade intrínseca de alguns componentes do universo ou de alguns sistemas? Ou será uma propriedade atribuída a algumas descrições de alguns sistemas?"

a noção de sistema é ampla o suficiente – e, em alguma medida, vaga o suficiente – para que possamos utilizá-la como generalização. No entanto, por sua história como campo de estudo, é preciso ter cuidado com qualquer aplicação generalizante. Por isso a nossa tendência a tratar o rizoma filosófico não como um tipo de sistema, mas como algo que coexiste com os sistemas. O rizoma como uma manifestação indeterminista dos sistemas, uma manifestação que reconhece os desconhecidos e negocia com eles, que abarca o mundo e é abarcado por ele. Um sistema poderia fazer isso? Não sei ao certo. Após essas derivações, concluo uma conclusão em aberto: precisamos ter dúvidas, não certezas.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. **Ensaio sobre conhecimento aproximado**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- BACON, Bennett, et al. An upper paleolithic proto-writing system and phenological calendar. **Cambridge Archaeological Journal**, 2023.
- BALL, Philip. **Branches: nature's patterns: a tapestry in three parts**. Oxford: OUP Oxford, 2009.
- BÁNÁTHY, Béla H.. **Guided evolution of society: a systems view**. New York: Springer US, 2000.
- BARABÁSI, Albert-Lászlo. **The formula: the universal laws of success**. Boston: Little, Brown and Company, 2018.
- BARABÁSI, Albert-Lászlo. **Linked: the new science of networks**. Cambridge: Perseus Publishing, 2002.

- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. **O neutro**. São Paulo: Martins Editora, 2003.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BATESON, Gregory. **Mind and nature: a necessary unity**. Nova Iorque: E. P. Dutton, 1979.
- BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology**. Northvale, New Jersey: Jason Aronson, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation**. Paris: Éditions Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulations**. Los Angeles: Semiotext(e), 1983.
- BBC. **Student's cash-raising net scheme**. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/wiltshire/4271694.stm. Acesso em: 13 nov. 2022.
- BEDAU, Mark A; HUMPHREYS, Paul (eds.). **Emergence: contemporary readings in philosophy and science**. Cambridge: MIT Press, 2008.
- BEIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro**. São Paulo: Editora Petrópolis, 2003.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENKO, Raven Capone. Why science needs art. **Smithsonian Magazine**, 2020. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/blogs/national-museum-of-natural-history/2020/04/15/why-science-needs-art/>. Acesso em: 18 mar. 2022.
- BERGAMO, Marília Lyra. **Interação sistêmica em arte computacional evolutiva: A-Memory Garden uma proposta prática e teórica de pesquisa estética**. Tese (Doutorado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília, 180p. 2015.
- BERNERS-LEE, Tim. **Long Live the Web: A Call for Continued Open Standards and Neutrality**. Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/article/long-live-the-web/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

BERTALANFFY, Ludwig Von. An Outline of General System Theory. **The British Journal for the Philosophy of Science**, v. 1, n. 2, 1950. p. 134 – 165.

BERTALANFFY, Ludwig Von. **General systems theory**: foundations, development, applications. New York: George Braziller Inc., 1969

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BILOGUR, Aleksey. **Reddit r/Place History**. Disponível em: <https://www.kaggle.com/datasets/residentmario/reddit-rplace-history>. Acesso em: 22 out. 2022.

BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da literatura fantástica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

BOLTER, J. David. **Writing space**: computers, hypertext, and the remediation of print. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

BOORSTIN, Daniel J.. **The discoverers**: a history of man's search to know his world and himself. Nova Iorque: Random House, 1983.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas** v. 1: 1923-1949. Rio de Janeiro: Editora Globo: 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational aesthetics**. Dijon: Les Presses Du Réel, 1998.

BUNCH, Bryan Hammond. **The history of science and technology**. Boston, Nova Iorque: Houghton Mifflin Company, 2004.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURKE, Peter. **O polímata**: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento** v. 1: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento** v. 2: da enciclopédia à Wikipédia. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CALVINO, Ítalo. **As cosmicômicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das

Letras, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: EDUSP, 1994.

CARROLL, Noël. **Philosophy of art**: a contemporary introduction. London: Routledge, 1999.

CARROLL, Noël (ed.). **Theories of art today**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000.

CASTI, J., KARLQVIST, A. (eds.). **Art & complexity**. Amsterdam: Elsevier, 2003.

CERUZZI, Paul E. **A history of modern computing**. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2003.

CHAM, Karen; JOHNSON, Jeffrey. Complexity theory: a science of cultural systems? **M/C Journal**, v. 10, n. 3, 2007. Disponível em: <https://journal.media-culture.org.au/mcjournal/article/view/2672>. Acesso em: 07 jun. 2022.

CHIPP, H. B.. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CHOMSKY, Noam. **Language and mind**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

CHRISTIN, Anne-Marie. **A history of writing**: from hieroglyph to multimedia. Paris: Flammarion, 2002.

CHRISTIN, Anne-Marie. **L'image écrite ou la déraison graphique**. Paris: Flammarion, 2009.

CHURCHMAN, C. West. **Introdução à teoria dos sistemas**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

CILLIERS, Paul. **Complexity and postmodernism**: understanding complex systems. London, New York: Routledge, 2002.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

COUCHOT, Edmond; HILLAIRES, Norbert. **L'art numérique**. Paris: Flammarion, 2009.

COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

COUCHOT, Edmond. **Réinventer le temps à l'heure du numérique**. Disponível em: <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/108/96>. Acesso em: 9 nov. 2014.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 37-48.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

Cultural History of the Internet. **Reddit's Circuit of Culture—Through the Lens of R/Place**. Disponível em: <https://culturalhistoryoftheinternet.com/student-projects/fall-2020/rplace/>. Acesso em: 22 out. 2022.

DANTO, Arthur. The Artworld. **The Journal of Philosophy**, v. 61, n. 19, p. 571-584, out. 1964.

DANTO, Arthur. The end of art: a philosophical defense. **History and theory**, v. 37, n. 4, p. 127-143, dez. 1998.

DANTO, Arthur. **Hegel's end of art thesis**. Disponível em: <http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2014.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp, 2006.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DANTO, Arthur. **What art is**. New Haven, London: Yale University Press, 2013.

DAWKINS, Richard. **The selfish gene**. New York: Oxford University Press, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. São Paulo:

Editora 34, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DESCARTES, René. **Discurso sobre o método**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1979.

DEWEY, John. **Art as experience**. New York: Perigee Books, 1980.

DE JESUS, Eduardo (org.). **Water Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

DE SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.

DICKIE, George. Defining art. **American Philosophical Quarterly**, v. 6, n. 3, p. 253-256, jul. 1969.

DICKIE, George. What is art? An institutional analysis. In:_____. **Art and the aesthetic: an institutional analysis**. Ithaca: Cornell University Press, 1974. p.19-52.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

DOMINGUES, Diana. **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e futuro**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Cultural theory: the key concepts**. London, New York: Routledge, 2008.

FALCI, Carlos Henrique Rezende. **Condições para a produção de cibernarrativas a partir do conceito de imersão**. Tese (Doutorado em Literatura – Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 216p. 2007.

FEYERABEND, Paul. **Adeus à razão**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FLUSSER, Vilém. **A escrita: há futuro para a escrita?**. São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOSTER, Hal et al. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2005.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa? Arte e crítica em tempos de debacle**. São Paulo: Ubu, 2021.

FOSTER, Hal. **Design and crime (and other diatribes)**. New York, London: Verso, 2011.

FOSTER, Hal. **The return of the real**. Londres: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Le corps utopique, les hétérotopies**. Paris: Lignes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Des espaces autres**. Disponível em: <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>. Acessado em: 14 ago. 2017.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1976.

FRAIBERGER, Samuel; et al. **Quantifying reputation and success in art**. Disponível em: <http://barabasi.com/f/972.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2018.

GALANTER, Philip. Against Reductionism: Complexity Science, Complexity Art, and Complexity Studies. **Physica Plus**, v. 13, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/482522/Against_Reductionism_Complexity_Science_Complex

ity_Art_and_Complexity_Studies. Acesso em: 08 jun. 2022.

GALANTER, Philip. Complexism and the role of evolutionary art. In ROMERO, Juan, MACHADO, Penousal (eds.). **The art of artificial evolution: a handbook on evolutionary art and music**. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 2008. p. 311 - 332.

GALANTER, Philip. Shot by both sides: art-science and the war between science and the humanities. **Artnodes**, n. 11, 2011. p. 92-96.

GALANTER, Philip. **What is generative art?** Complexity theory as a context for art theory. Disponível em: http://philipgalanter.com/downloads/ga2003_what_is_genart.pdf. Acesso em: 08 jun. 2022.

GALANTER, Philip. **What is emergence?** Generative murals as experiments in the philosophy of complexity. Disponível em: http://philipgalanter.com/downloads/ga2004_what_is_emergence.pdf. Acesso em: 05 jun. 2022.

GALANTER, Philip, et al. Complexity. **Leonardo**, v. 36, n. 4, 2003, p. 259 – 267.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GALLOWAY, Alexander R. **The interface effect**. Cambridge, Malden: Polity Press, 2012.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GIANNETTI, Claudia. **Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2006.

GINGERICH, Owen. Did Copernicus owe a debt to Aristarchus?. **Journal for the History of Astronomy**, v. 16, n. 1, 1985, p. 37.

GOBIRA, Pablo (org.). **Percursos contemporâneos: realidades da arte, ciência e tecnologia**. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2018.

GOMBRICH, E. H.. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores: 1985 (1972).

GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus Editora, 2020.

GUNTHER, York H. **What art could be: tracing the later steps of Danto's search for a definition**. *Literature & Aesthetics*, 26, 2016. p. 127 – 138

GUTIERREZ, Arturo. **The story of r/Place: as told by a foot soldier from r/Mexico (Part 1)**.

Disponível em: <https://artplusmarketing.com/the-story-of-r-place-as-told-by-a-foot-soldier-from-r-mexico-part-1-4dd13446d778>. Acesso em: 22 out. 2022.

GUTIERREZ, Arturo. **The story of r/Place**: as told by a foot soldier from r/Mexico (Part 2). Disponível em: <https://medium.com/@Arturo/the-story-of-r-place-as-told-by-a-foot-soldier-from-r-mexico-part-2-95940a8726e>. Acesso em: 22 out. 2022.

GUTIERREZ, Arturo. **The story of r/Place**: as told by a foot soldier from r/Mexico (Part 3). Disponível em: <https://medium.com/@Arturo/the-story-of-r-place-as-told-by-a-foot-soldier-from-r-mexico-part-3-635fd5b04207>. Acesso em: 22 out. 2022.

GUYER, Paul. **A history of modern aesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

HADOT, Pierre. **Wittgenstein e os limites da linguagem**. São Paulo: É Realizações, 2014.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

HALL, Stuart. **Cultural studies 1983**: a theoretical history. Durham, London: Duke University Press, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart; et al (eds.). **Culture, media, language**. New York: Routledge, 1980.

HANSEN, Mark B. N. **New philosophy for new media**. Cambridge: MIT Press, 2004.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**: uma breve história da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HEGEL, Georg. **Ciência da lógica** v. 1: a doutrina do ser. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

HEGEL, Georg. **Ciência da lógica** v. 2: a doutrina da essência. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

HEGEL, Georg. **Ciência da lógica** v. 3: a doutrina do conceito. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

HIDALGO, Cesar. Disconnected, fragmented, or united? a trans-disciplinary review of network science. **Applied Network Science**, v.1, n.6, 2016.

HIDALGO, Cesar. **Why information grows**: the evolution of order, from atoms to economies. London: Penguin, 2016.

HIGGINS, Hannah. **Fluxus experience**. Berkeley: University of California Press, 2002.

HOLLAND, John H. **Emergence**: from chaos to order. Cambridge, Massachusetts: Perseus

Books, 1998.

HOOKER, J. T. **Lendo o passado**: a história da escrita antiga do cuneiforme ao alfabeto. São Paulo: EDUSP; Companhia Melhoramentos, 1996.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HUYSEN, Andreas. **After the great divide**: modernism, mass culture, postmodernism. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. São Paulo: Aeroplano, 2009.

HUYSEN, Andreas. **Twilight memories**: marking time in a culture of amnesia. London: Routledge, 1995.

IRELAND, Corydon. **When art advanced science**. The Harvard Gazette, 2011. Disponível em: <https://news.harvard.edu/gazette/story/2011/12/when-art-advanced-science/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

JAMMER, Max. **Conceitos de espaço**: a história das teorias do espaço na física. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

JAMMER, Max. **Conceitos de força**: estudo sobre os fundamentos da dinâmica. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

JAMMER, Max. **Concepts of space**: the history of theories of space in physics. Mineola: Dover Publications, 2012.

JAMMER, Max. **Concepts of simultaneity**: from antiquity to Einstein and beyond. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

JORDAN, J. Scott. **Systems theories and a priori aspects of perception**. Amsterdam: Elsevier Science, 1998.

JULLIEN, François. **O diálogo entre as culturas**: do universal ao multiculturalismo. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KAC, Eduardo. **Aspects of the aesthetics of telecommunications**. Disponível em: <http://www.ekac.org/telecom.paper.siggrap.html>. Acesso em: 8 abr. 2021.

KAC, Eduardo. **Signs of life**: bio art and beyond. Cambridge: The MIT Press, 2005.

KAC, Eduardo. **Telepresence and bio art**: networking humans, rabbits and robots. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

KAC, Eduardo. **Luz e letra**: ensaios de arte, literatura e comunicação. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

KRAKAUER, David C (ed.). **Worlds hidden in plain sight**: the evolving idea of complexity at the Santa Fe Institute 1984-2019. Santa Fe: Santa Fe Institute, 2019.

KRAUSS, Rosalind. **L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Macula, 2000.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Le langage, cet inconnu**: une initiation à la linguistique. Paris: Seuil, 1981.

KROEBER, Alfred; KLUCKHOHN, Clyde. **Culture**: a critical review of concepts and definitions. New York: Vintage Books, 1967.

KUL-WANT, Christopher (ed.). **Philosophers on art from Kant to the postmodernists**: a critical reader. New York: Columbia University Press, 2010.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

LANDOW, George. **Hypertext 3.0**: critical theory and new media in an era of globalization. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1991.

LATOUR, Bruno. **The pasteurization of France**. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1988.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the social**: an introduction to actor-network-theory. New York: Oxford University Press, 2005.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LIPPARD, Lucy (ed.). **Dadas on art**: Tzara, Arp, Duchamp and others. Mineola, New York: Dover Publications, 2007.

LIPPARD, Lucy. **Six years**: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972.

Berkeley: University of California Press, 1997.

LITHERLAND, Kristina T.; MØRCH, Anders I. Instruction vs. emergence on r/place: Understanding the growth and control of evolving artifacts in mass collaboration. **Computers in Human Behavior**, v. 122, 2021. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0747563221001680>. Acesso em: 22 out. 2022.

LONGHURST, Brian; et al. **Introducing cultural studies**. Harlow: Pearson, 2008.

LOVEJOY, Margot. **Digital currents: art in the electronic age**. New York: Routledge, 2004.

LOVEJOY, Margot; PAUL, Christiane; VESNA, Victoria. **Context providers: conditions of meaning in media arts**. Bristol: Intellect, 2011.

LUHMANN, Niklas. **Art as a social system**. Stanford: Stanford University Press, 2000.

LUHMANN, Niklas. **Introduction to systems theory**. Cambridge: Polity Press, 2012.

LUHMANN, Niklas. **Social systems**. Stanford: Stanford University Press, 1995.

LYOTARD, Jean-François. **The postmodern condition: a report on knowledge**. Manchester: Manchester University Press, 1984.

JOHNSON, Richard. What is cultural studies anyway? **Social Text**, n. 16, 1986-1987. p. 36 – 80

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Concinnitas**, v. 2, n. 5, 2003. p. 63-75.

MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MANDELBAUM, Maurice. Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts. **The American Philosophical Quarterly**, v. 2, n. 3, 1965. p. 138 – 151.

MANOVICH, Lev. Can we think without categories? **Digital Culture & Society (DCS)**, v. 4, n. 1, 2018. p. 17-28.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

MANOVICH, Lev. New media from Borges to HTML. In: MONTFORT, Nick; WARDRIP-FRUIN, Noah (ed.). **The new media reader**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

MARINHO, Francisco. **Imagonomia: a organização computacional da imaginação**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade

de São Paulo. São Paulo. 2004.

MASON, Andrew S. **Ancient aesthetics**. London: Routledge, 2016.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **The tree of knowledge: the biological roots of human understanding**. Boston, Massachusetts: Shambhala Publications, 1992.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1996.

MCNEIL, Ian (ed.). **An encyclopaedia of the history of technology**. London, New York: Routledge, 2002.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

MENDES, André. **O amor e o diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MERTON, Robert, K. **The sociology of science: theoretical and empirical investigations**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1973.

MITCHELL, Melanie. **Complexity: a guided tour**. New York: Oxford University Press, 2009.

MITCHELL, Waldrop M. **Complexity: the emerging science at the edge of order and chaos**. New York: Simon & Schuster, 1993.

MONTFORT, Nick; WARDRIP-FRUIIN, Noah (eds.). **The new media reader**. Cambridge: MIT Press, 2003.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre, Sulina, 2015.

MORIN, Edgar. **O método** v. 1: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. **O método** v. 2: a vida da vida. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. **O método** v. 3: o conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. **O método** v. 4: as ideias. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. **O método** v. 5: a humanidade da humanidade. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. **O método** v. 6: ética. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORLEY, Simon. **Writing on the wall**: word and image in modern art. Berkeley: University of California Press, 2005.

MOROZOV, Evgeny. **Big tech**: a ascensão dos dados e a morte da política. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

NEVES, José Pinheiro. **O apelo do objeto técnico**: a perspectiva sociológica de Deleuze e Simondon. Porto: Campo das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOUVEL, Pascal. **Filosofia das ciências**. Campinas: Papyrus Editora, 2013.

OBRIST, Hans Ulrich. **A brief history of curating**. Zurique: JRP Ringier, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas** v. 1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas** v. 2. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: Editora 34, 1993.

PENA-VEGA, Alfredo; DO NASCIMENTO, Elimar Pinheiro (orgs.). **O pensar complexo**: Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

PEREC, Georges. **Penser / classer**. Paris: Seuil, 2003.

PEREC, Georges. **La vie mode d'emploi**. Paris: Le Livre de Poche, 1980.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2021.

RADER, Melvin (ed.). **A modern book of aesthetics**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

REDDIT. **/r/place**. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/place/>. Acesso em: 22 out. 2022.

REDDIT. **Place Datasets (April Fools 2017)**. Disponível em: https://www.reddit.com/r/redditdata/comments/6640ru/place_datasets_april_fools_2017

/. Acesso em: 22 out. 2022.

RESENDE, Catarina. A escrita de um corpo sem órgãos. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 20, n. 1, 2008. Disponível em <https://www.scielo.br/j/fractal/a/SscLsWpBKRYzRPQLZq3mMNQ/?lang=pt>. Acesso em: 17 out. 2022.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas**. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

RICHTER, Hans. **Dada: art and anti-art**. London: Thames & Hudson, 2004.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

RITZ, Roland. **The /r/place Atlas**. Disponível em: <https://draemm.li/various/place-atlas/>. Acesso em: 22 out. 2022.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSCH, Eleanor. Natural categories. **Cognitive Psychology**, v. 4, n. 3, 1973. p. 328-350.

RUSSELL, Bertrand. **Conhecimento humano: seus escopos e seus limites**. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

RUSSELL, Bertrand. **História da filosofia ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1969.

SAWYER, R. Keith. **Social emergence: societies as complex systems**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2005.

SCHAEFFER, Jean Marie. **El fin de la excepción humana**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

SERRES, Michel. **The parasite**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SHANNON, Claude. A mathematical theory of communication. **The Bell System Technical Journal**, v. 27, 1948, p. 379-423, 623-656.

SHERRILL, Cameron. **The Life and Death of r/Place, Home to the Internet's Greatest Art War**. Disponível em: <https://www.esquire.com/lifestyle/a39636815/what-is-r-place-explained/>. Acesso em: 22 out. 2022.

SHIELDS, Rob. **The virtual**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2005.

SHINER, Larry. **La invención del arte: una historia cultural**. Barcelona: Paidós, 2004.

STANGOS, Nikos (ed). **Concepts of modern art**. New York: Harper & Row Publishers, 1981.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (eds.). **Theories and documents of contemporary art: a**

sourcebook of artists' writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2020.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Editora 34, 2020.

SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (eds.). **A companion to art theory**. New York: John Wiley & Sons, 2008.

SOKAL, Alan. **Beyond the hoax: science, philosophy and culture**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

SOOKE, Alastair. **Cabaret Voltaire: A night out at history's wildest nightclub**. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20160719-cabaret-voltaire-a-night-out-at-historys-wildest-nightclub>. Acesso em: 21 fev. 2020.

SPERBER, Dan. **Explaining culture: a naturalistic approach**. Oxford: Blackwell Publishing, 1999.

STIEGLER, Bernard. **Technics and time v. 1: the fault of Epimetheus**. Palo Alto: Stanford University Press, 1998.

STIEGLER, Bernard. **Technics and time v. 2: disorientation**. Palo Alto: Stanford University Press, 2008.

STIEGLER, Bernard. **Technics and time v. 3: cinematic time and the question of Malaise**. Palo Alto: Stanford University Press, 2010.

SUDOSCRIP. **When pixels collide: how a million strangers on the Internet turned a blank canvas into art**. Disponível em: <https://digitalculturist.com/when-pixels-collide-reddit-place-and-the-creation-of-art-3f9c15cc3d82>. Acesso em: 20 jun. 2018.

TEPE, Peter. **On: art inspires science**. w/k between science and art, 2020. Disponível em: <https://between-science-and-art.com/on-art-inspires-science/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

TZARA, Tristan. **Monsieur Antipyrine's manifesto**. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/tzara_antipyrine.html. Acesso em: 8 abr. 2021.

URRY, John. **Global complexity**. Cambridge: Polity, 2003.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

VENEROSO, Pedro. **Rizomas**: espaços-tempos concretos e virtuais na literatura e na computação. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 161p. 2016.

WARK, McKenzie. **Gamer theory**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

WARK, McKenzie. **A hacker manifesto**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. XV, 1956. p. 27-35.

WHITE, Russ. **The Centralization of the Internet**. Disponível em: <https://www.thepublicdiscourse.com/2021/08/77139/>. Acesso em: 13 maio 2022.

WIENER, Norbert. **Cibernética**: ou controle e comunicação no animal e na máquina. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WILLIAMS, H. S.. **A history of science** v. 1 – 5. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/1705>. Acesso em: 12 jul. 2022.

WILSON, Stephen. **Information Arts**: Intersections of Art, Science, and Technology. London: The MIT Press. 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Observações filosóficas**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **On certainty**. New York: Harper Perennial, 1972.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophical investigations**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. São Paulo: Edusp, 2017.

ZLÁTIC, V; et al. Wikipedias: Collaborative web-based encyclopedias as complex networks. **Physical Review E**, v. 74, n. 1, 2006. Disponível em: <https://arxiv.org/pdf/physics/0602149.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2022.