

Pensando a arte após o fim da Arte: a autoria como processo

Pedro Dolabela Chagas

Doutor em Literatura Comparada (UERJ) e em Filosofia da Arte (UFMG). Professor da UFPR e Bolsista-PQ do CNPq. Autor de '1970': *Arte e Pensamento* (EdUFMG).

dolabelachagas@gmail.com

Resumo: Proposição do cruzamento entre a filosofia e a sociologia em suas abordagens-padrão do fenômeno artístico: a mediação da apreciação da obra acabada com a descrição do seu processo de produção, em seu condicionamento material e institucional. Sob o referencial teórico e metodológico dos estudos da complexidade (e suas noções de sistema e agência individual), investigam-se as implicações daquele cruzamento sobre conceitos clássicos da tradição estética, como os de "obra", "autoria", "autonomia" e "inovação". A contrapelo da estética romântica, discute-se o resgate de elementos da filosofia da arte de Hume, com a revalorização de noções de "hábito" e "padrão de gosto", aqui colocadas em convívio com conceitos de "rede", "processo", "jogo" e "negociação". Análise dos novos tipos de narrativização suscitados por esses conceitos para os processos de composição, circulação, juízo e tradicionalização da produção artística.

Palavras-chave: Arte e autonomia; Autoria e inovação; Processos sistêmicos; Sistemas adaptativos complexos; Epistemologia da estética; Filosofia da arte de Hume.

Thinking Art after the End of Art: Authorship as Process

Abstract: The proposition of a crossover between philosophy's and sociology's standard approaches to art, in which the appreciation of the completed artwork is mediated with the description of its production process, in its material and institutional conditionings. Within the theoretical and methodological framework of complexity studies (and their notions of "system" and "individual agency"), the article debates the implications of such crossover upon some classic concepts of the aesthetic tradition, such as "artwork", "authorship", "autonomy" and "innovation". In contrast to romantic aesthetics, it debates the actuality of Hume's philosophy of art, after the reevaluation of his notions of "habit" and "pattern of taste", here conjoined with concepts of "network", "process", "game" and "negotiation". It also analyses how those concepts foster new types of narrativization of the processes of composition, circulation, judgment and traditionalization of the artistic production.

Key-words: Art and autonomy; Authorship and innovation; Systemic processes; Adaptive complex systems; Epistemology of aesthetics; Hume's philosophy of art.

Alguns anos atrás eu passei um tempo entre os músicos, artistas visuais, arquitetos, designers e escritores da Akademie Schloss Solitude, em Stuttgart, Alemanha. Motivado pela instituição, a certa altura eu organizei dois grupos de leitura, um deles dedicado a textos de François Lyotard sobre o sublime, e outro à sociologia da arte de Howard Becker. As reações foram significativas: de um lado, os participantes declaravam não entender bem como as ideias de Lyotard se relacionavam com o que eles faziam, mas gostavam delas mesmo assim; de outro, eles viam uma relação direta entre as suas práticas e as análises de Becker (sobre as

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



dinâmicas do mundo da arte), mas se incomodavam com a crueza da sua exposição dos interesses materiais implicados nas suas atividades. É como se a filosofia lhes dissesse aquilo que eles gostavam de pensar sobre as suas próprias atividades, enquanto a sociologia expunha condições de trabalho cujas consequências eles queriam dissociar das suas produções – como que dizendo “eu conheço de perto o que o sociólogo descreve, mas a minha obra não é rebaixada por isso”. Quase instintivamente, eles reivindicavam a própria autonomia – i.e. que os seus trabalhos se autonomizam das suas condições materiais e institucionais de produção.

Esse enquadramento me parece ambíguo. A filosofia oferece conceitos elaborados a partir da apreciação de obras concluídas; a sociologia observa as suas condições materiais e institucionais de produção (como o artista se forma, como ele se sustenta, como reputações se estabelecem, e assim por diante). Mesmo que cotejando pouco as condições empíricas da produção artística, a filosofia conceitualiza os produtos acabados, enquanto a sociologia analisa aquelas condições, mas pouco ilumina sobre a singularidade da obra produzida. Mas acredito que as duas perspectivas podem unir forças, permitindo que o olhar dirigido à obra acabada e o olhar dirigido às suas condições de produção se iluminem reciprocamente.

As rotinas dos artistas revelam que as suas condições materiais e institucionais de trabalho têm implicações importantes sobre o que eles produzem – a perspectiva sociológica é facilmente confirmada. Também fica evidente que eles pensam a arte e a condição do artista num nível elevado de abstração, produzindo filosofemas ao falarem sobre a arte e a sua função – essa atividade filosófica fertiliza o trabalho que eles realizam. O caso é, pois, que os artistas misturam constantemente os dois planos de observação, passando da discussão das suas condições de trabalho para a teorização da arte num estalo de dedos. Se essa descrição é pertinente, a filosofia da arte pode ter algo a aprender com as implicações do cruzamento dessas duas perspectivas, observando aquilo que as práticas artísticas revelarem sobre conceitos de arte herdados da tradição estética, para daí formular conceitos coerentes com as práticas observadas. O que aprenderemos ao mudar o foco da obra para o artista em seus vários modos de ação, durante períodos mais ou menos dilatados de tempo? Observar a obra como resultado daquilo que artistas fazem, pensam, falam e desejam, aprendem e conversam, das suas tentativas e erros, dos lugares que eles frequentam e das pessoas com quem eles convivem, das suas necessidades e possibilidades de realização material... As obras como resultado da interface entre pessoas e lugares, eventos e instituições, crenças coletivas e volições individuais, na lida com limitações materiais: que conceitos de arte emergiriam de análises empíricas elaboradas a partir dessa imagem do artista em atuação no seu campo de atividade? A obra como resultado de processos agenciados em redes articuladas de agentes e instituições heterogêneas, que generalizações essa descrição suscitaria? Responder essas perguntas demanda uma investigação paciente, para a qual este artigo propõe uma moldura epistemológica precisa.

Pois antes de mais nada, é preciso estabelecer um modelo descritivo e explicativo adequado à análise das implicações das condições empíricas do sistema da arte sobre a produção artística, e dotado de uma teoria da agência apta a cotejar as escolhas e contribuições de artistas individuais para a reiteração ou diferenciação de práticas e conceitos habituais. A hipótese inicial é que a consideração das condições institucionais, materiais, ideativas e volitivas envolvidas no trabalho do artista, em suas implicações para as suas produções, sugere a compreensão da autoria como um *processo* a transcorrer sob certa ordenação sistêmica, constitutiva do campo em que o artista se lança à ação, com seus padrões regulares de comunicação e ação (aquilo que se faz, aquilo que se fala e se escreve, sob quadros valorativos de justificação predominantemente aceita). É num quadro ordenado por certo histórico de realizações, comunicações e padrões institucionalizados de expectativa e ação que transcorrem os processos de composição: alguma medida, toda agência pressupõe a conservação do sistema; mesmo a iconoclastia é seletiva, preservando alguns dos seus elementos (valores, estruturas de produção e circulação da arte...), enquanto rejeita outros tantos.



Antes de precisarmos os elementos a serem observados, portanto, é preciso estabelecer uma imagem do sistema da arte – das suas estruturas e condições de autoprodução – que consiga representar a sua complexidade específica. Para tanto eu me apoiarei reiteradamente em *Complexity theory and the social sciences*, de David Byrne e Gill Callaghan, passando das suas considerações teóricas à discussão – ainda embrionária, dentro dos limites deste artigo – da influência da análise das condições empíricas de produção da arte sobre a conceitualização da arte em geral. Dessas reflexões sobre as condições da indução de enunciados gerais a partir da análise empírica emergirá uma arte que pouco se assemelha à Arte cujo fim Hegel um dia entreviu – uma arte que aqui aparecerá sem inicial maiúscula e simultaneamente integrada ao mundo de muitas maneiras, às vezes robustas, às vezes instáveis.

Como é possível observar empiricamente o sistema da arte em sua meta-estabilidade – em sua contínua oscilação entre a constância e a diferenciação? E como é possível observar, no sistema, o artista em ação? O que é um “sistema”, afinal?

Um sistema é constituído por estruturas que condicionam as suas propriedades internas e os seus modos de relacionamento – de ação e reação – com o ambiente externo. Um sistema pode estar em equilíbrio (permanecendo como está), perto do equilíbrio (oscilando em torno de uma condição estável), longe do equilíbrio (à beira de mudar radicalmente). Sistemas podem ser isolados (sem trocar energia ou matéria com o ambiente), fechados (trocando apenas energia com o ambiente), abertos (trocando energia e matéria, além de informação, no caso dos sistemas sociais humanos). Sob essa nomenclatura, sistemas sociais humanos são abertos, autoproduzindo-se através da comunicação interna e externa. Eles são complexos e adaptativos, mudando com o aprendizado pela experiência, mas preservando a sua integridade sistêmica: eles preservam certa estabilidade na diacronia, mas são altamente flexíveis, manifestando capacidade de mudança contínua, ocasionalmente radical. Eles são, em outras palavras, capazes de se manterem vivos e preservarem os seus padrões de auto-organização, enquanto permanecem abertos à influência do ambiente.

Essa descrição pressupõe que um sistema seja discernível como unidade. A noção de *autopoiese* – de Maturana e Varela –, sugere que sistemas adquirem unidade ao constituírem uma rede de processos de produção de componentes internos que trabalham continuamente para preservar a própria rede de processos que os terão produzido. Ao trabalharem para preservar as suas próprias condições de produção, esses componentes constituem, em sua interconexão, a unidade na qual eles mesmos subsistem, consolidando o domínio espaço-temporal em que essa unidade pode ser realizar como rede. A circulação interna de informação e a troca de informação com o ambiente são decisivas para a autoprodução de um sistema adaptativo, cuja unidade emerge pelos pontos de convergência das suas próprias atividades.

Ocorre que essa unidade é também uma condição epistemológica do ato de observação do sistema. De um lado, o seu fechamento operacional lhe confere um “limite” como atributo imanente, uma membrana que ao mesmo o separa e o conecta ao ambiente externo, assumindo uma função comportamental e comunicacional. De outro, discernir esse “limite” é parte essencial de qualquer estratégia de análise, fazendo com que a condição do “limite” seja tanto ontológica quanto epistemológica.

O fechamento do sistema não impede a ocorrência de interpenetração entre sistemas (certos elementos podem integrar mais de um sistema ao mesmo tempo), ou que eles possam eventualmente ganhar ou perder novos elementos. O mesmo não se pode dizer da sua estrutura, que emerge das suas atividades, inexistindo fora delas. A estrutura emerge evolutivamente da história de ações e interações dos elementos que virão a compor o sistema, passando então a ter poder de causação sobre as suas ações e estados futuros. Por isso um processo de interpenetração de sistemas sempre respeitará estruturas preexistentes e os modos



de relacionamento interno e externo que elas permitem estabelecer: se a arte e o mercado se acoplam, é porque essa acoplagem respeita as estruturas de um e outro. Ainda assim, que as estruturas tenham história traz como implicação que elas podem mudar ao longo do tempo, mesmo que lentamente.

Sistemas têm hierarquias estruturais internas. Pode ocorrer que um sistema esteja contido em sistemas maiores (se considerarmos que cada ser humano é um sistema em si mesmo, esse é o caso de qualquer sistema social), o que não implica subordinação estrita: hierarquias têm poder de determinação, mas não necessariamente de normatização. “Determinação” é o poder de restringir possibilidades futuras e formatar a condução dos processos, normatizar significa instruir sobre os resultados a serem alcançados – são coisas diferentes. Além disso, múltiplas forças causais, operando em várias direções simultâneas, impedem que processos sistêmicos possam ser descritos de maneira simples. Na análise dos sistemas sociais é relevante, por exemplo, cotejar a noção de “negociação”: relações institucionalmente inscritas são estruturalmente condicionadas, o que condiciona as posições das quais os indivíduos negociam e as condições dessas comunicações; que essas posições sejam, no entanto, relativamente instáveis, faz com que os processos sejam continuamente abertos à revisão, ao acréscimo ou à subtração de elementos, o que pode levar à reconfiguração – ou renegociação – da ordenação prévia.

Se essa caracterização faz sentido, como é possível observar um sistema em operação – observar, no nosso caso, o sistema da arte e as ações do artista dentro dele? Como passar da ontologia à análise empírica, e dela à problematização conceitual? De maneira geral, seria preciso discernir, nas condições sistêmicas de produção da arte (de materialização, circulação, comentário crítico...) aquilo que a distingue de outros tipos de atividade. Tratar a arte como um tipo de atividade, e não como um conjunto de objetos: os fins da arte emergem das rotinas e condições do sistema da arte, sob a mediação das seleções do público... Observar essa estrutura em ação impõe analisar as atividades de um campo artístico situado num lugar e momento histórico preciso, deslocando a generalização conceitual (ou mesmo testando a sua viabilidade) para o momento posterior da análise das informações coletadas. Por razões práticas, imaginemos a produção recente nas artes visuais numa cidade grande brasileira: um recorte desse tipo ajudaria a discernir 1) um horizonte temporal imprecisamente delimitado, mas ainda assim manejável; 2) um campo artístico também imprecisamente delimitado (dada a variedade e constante inovação nas artes visuais), mas também igualmente manejável; 3) um lugar delimitado (uma cidade), em que se pode discernir a atuação de um quadro institucional composto por (a) eventos de curta duração (vernissages, exposições, mostras) que movimentam o campo de maneira contínua, colocando em circulação a produção atual e atualizando o debate sobre a produção anterior (i.e. sobre a história local e global do sistema); (b) instituições de maior ou menor duração (galerias, museus, escolas, universidades), que conferem certa ordenação à formação do artista, à presença social da arte e ao debate interno do sistema (i.e. os seus padrões de juízo e atribuição de valor simbólico e financeiro à arte); (c) meios de comunicação de diferentes durações no tempo, mas igualmente relevantes para a preservação do sistema (livros, publicações da imprensa e da academia, periódicos de menor duração...).

Em sua diversidade e conectividade interna, o campo artístico abre espaço para iniciativas imprevistas, individuais ou coletivas, ao mesmo tempo em que estabiliza certo regime de expectativas sobre condições materiais de produção, caminhos para a aceitação e o sucesso, códigos comunicacionais e padrões de relacionamento interpessoal. É nesse meio que o artista se forma: não um artista gênio que “dita as leis da própria produção” e orienta os padrões (contemporâneos e futuros) de gosto, mas um artista humano, cujas capacidades resultam de processos de aprendizado técnico e judicativo em meio a coletividades histórica, sociológica e culturalmente específicas. Termos como “padrão de gosto”, “tradição artística” e “aprendizado” não podem ser vistos com preconceito: eles descrevem importantes elementos subjacentes ou ostensivamente presentes naquilo que, a certa altura, o artista oferecerá como “obra”.



David Hume como interlocutor, então: o Hume (2000) que reconhecia a variedade do gosto, mas dizia que o provérbio “gosto não se discute” é empiricamente negado pela noção comum de que a qualidade é um atributo imanente da obra, e não mera opinião do observador. Mesmo que Machado de Assis não seja “objetivamente” melhor do que Coelho Neto (o que implicaria a possibilidade de “comprovação” do juízo), é assim que o tratamos: certos padrões de gosto adquirem predomínio em certas coletividades, derivados não da aplicação de regras *a priori* à produção artística, mas da seleção cumulativa dos juízos de apreciadores qualificados, mesmo que epistemicamente condicionados pelos seus contextos de experiência. Esses padrões orientam a discussão atual e futura, sugerindo o vocabulário analítico e os elementos destacados na fruição das obras: por isso Hume acreditava que a variação do gosto individual é ainda maior do que parece à primeira vista, pois pequenas diferenças são obscurecidas pela relativa homogeneidade do vocabulário empregado. Na descrição sistêmica que eu vinha lançando, é em meio a essa linguagem formada pelo histórico de comunicações da coletividade que o artista aprende a se posicionar diante do passado, do presente e do futuro da arte que ele pratica. Esse padrão não é, porém, impositivo ou nivelador: não raro, é pela diferenciação do vocabulário (crítico ou analítico) que uma postura individualizada se fará anunciar.

Se a experiência e a prática hoje se dão cada vez mais nos contextos de aprendizado formal (nas escolas de arte), de circulação institucionalizada da arte (museus e exposições), e de debates que podem ser informais (entre colegas), mas que tendem a envolver interlocutores treinados para aquela discussão, em que medida o gosto individual é coletivizado na sua expressão linguística? Se o artista, o cineasta, o escritor recebem formações universitárias, em que medida os padrões de valoração e critérios de apreciação estimulados pela universidade, na sala de aula e no bate-papo dos corredores, influenciam o gosto individual? Bakhtin diria que em todo enunciado existe um diálogo: toda opinião é dialogizada como resposta (positiva ou negativa) a outras opiniões. Se essas condições têm implicações sobre as produções de artistas que se formam em contextos institucionalizados de comunicação, as suas obras resultam, em parte, de 1) elementos institucionais (meios e locais de aprendizado, condições de exposição pública da produção, paradigmas críticos dominantes...) compartilhados entre os agentes locais do sistema e metaestáveis na longa duração; 2) fatores contextuais de lugares e épocas específicas (o ambiente social e político, condições de investimento na produção, panorama intelectual...); 3) relações de grupo (paradigmas e pressupostos compartilhados, temperados por crenças, valores e opiniões pessoais, decisivas para as escolhas e estratégias individuais de inserção no mundo da arte). Tudo isso transparece, de alguma maneira, na obra acabada, que não tem, sob essa perspectiva, como se “autonomizar” das suas condições e contextos de produção.

Tais condições revolvem, portanto, a natureza 1) dos grupos com os quais o artista se envolve em seu processo de formação (as relações desenvolvidas em seu aprendizado formal e informal, além da sua relação com um mercado da arte em contínua mutação); 2) das ações que ele pratica para conferir visibilidade à sua produção; 3) dos objetos que ele oferece ao sistema (as suas obras e discursos sobre a arte); 4) de acontecimentos importantes para a sua trajetória, como participações em eventos, iniciativas de cooperação, momentos de sucesso ou fracasso na recepção crítica... Cada obra realizada é um dos resultados possíveis de uma trajetória complexa, transcorrida numa rede interconectada de agentes e instituições. Latour (2007) diria que essa rede é o sistema da arte em sua manifestação local e histórica, e que cada obra produzida numa rede específica oferece ao observador um ponto de observação do sistema local como um todo, ao articular como unidade microscópica os seus elementos macroscopicamente constitutivos. Ou seja, cada obra produzida em Belo Horizonte, São Paulo, Nova Iorque no ano de 2017 oferece uma visão do sistema da arte em Belo Horizonte, São Paulo, Nova Iorque – desde que saibamos reconhecer aquilo que o artista teve que fazer ou escolheu fazer para concretizá-la.



Por definição, nenhuma descrição do sistema pode almejar à completude. Qualquer descrição mostrará, ademais, apenas uma das suas manifestações historicamente específicas. O desafio elementar é encontrar, antes de mais nada, parâmetros que permitam descrevê-lo ao menos algumas das suas propriedades fundamentais. Cabe identificar, por exemplo, os “atratores” que orientam a sua evolução diacrônica, fazendo com que ele tenda a permanecer num determinado estado ou posição – no caso da arte, um atrator pode ser a canonização de um modo de fazer artístico, como o “modernismo” (genericamente qualificado), em sua longa duração. Um espaço com vários atratores em atuação simultânea oferece um maior número de escolhas aos agentes, mitigando o poder de determinação das estruturas em atuação: é o que hoje ocorre num sistema da arte em que inúmeros modos e modelos de produção convivem lado a lado, sem sobreposição hierárquica, oferecendo várias alternativas de escolha (especialmente ao jovem artista).

“Atratores” atuam, portanto, como “rotas”, “mapas” ou “regularidades” que orientam trajetórias, resultados, capacidades, saberes, conferindo ordem à rede. Eles agrupam ao seu redor elementos que, sob a sua atração, tornam-se membros de certa categoria composta por entidades que têm certa relação com um “atrator” comum, mas não necessariamente entre si, e cujas características compartilhadas, por isso, não necessariamente as tornarão semelhantes na aparência – a herança de Duchamp, por exemplo, é composta por realizações altamente dessemelhantes. Sequer é possível esperar que cada elemento da categoria apresente uma relação necessária (ou *a priori* determinada) com qualquer uma das características genericamente atribuídas ao grupo – ainda assim, haverá um agregado distinto de outros agregados semelhantes.

Mas a pergunta se repete: como é possível observar empiricamente a condição de um sistema, observando ações individuais em processamento sob as suas estruturas? Falta abordar o conceito de “agência”, sob o pressuposto de que agência e estrutura são interligadas numa relação recursiva. Condições macroscópicas, preexistentes à inserção do agente no campo, tanto condicionam escolhas e possibilidades de ação, quanto permitem desenvolver conhecimento prático. Toda ação pressupõe a reprodução de estruturas e práticas preexistentes: é nesses termos que as ações de agentes anteriores, que colaboraram para sedimentar aquelas práticas e estruturas, continuam exercendo influência sobre os estados posteriores do sistema, e é por isso que um Pierre Bourdieu (2007) diria que as estruturas tanto são externas aos agentes, quanto internalizadas por eles. Elas têm poder causal, mas não inibem a criatividade das estratégias desenvolvidas pelos agentes em busca da satisfação dos seus desejos, sejam essas estratégias baseadas na reflexão ou deliberação racional, ou nas sugestões normalizadas como “hábito” (no vocabulário de Bourdieu).

Toda ação transcorre, em suma, num contexto que o agente não produziu. Estrutura e agência se entrelaçam num campo composto por relações herdadas do passado, mas passíveis de transformação. Se Bourdieu confere tanta importância ao hábito, é porque ele fornece orientações pré-conscientes com as quais os agentes são equipados para reproduzir o mundo com familiaridade e segurança. O hábito não é a ação propriamente dita, mas um “modo de vida” balizador de práticas compartilhadas, de “jogos de linguagem”, de “modos de produção de mundo”. Por isso é inexato identificá-lo a um conjunto de regras: o hábito é um “instinto” para o jogo que só existe para aquele tipo de jogo e só é ativado em seu decurso, em sua conformação contextual específica. E se ele opera como intuição, sendo apenas vagamente regrado, ele permite a inovação, a criatividade, a estratégia, ou mesmo que ações individuais alterem o estado do campo de alguma maneira, nalguma medida.

O campo é, pois, tanto uma rede de relações entre agentes cujas relações a própria rede regula, preexistindo ao ingresso dos agentes no jogo, quanto é continuamente, nalguma medida, moldado no decorrer do jogo pelas ações dos agentes. O resultado, para um sistema social, é que os seus estados não podem ser precisamente antecipados ou planejados por ninguém, nem integralmente predeterminados pelas suas



estruturas constitutivas: o imprevisto é a regra. Vale, no entanto, a ressalva: mesmo que, na microscopia, os sistemas sociais sejam resultado de uma miríade de ações individuais, as suas manifestações macroscópicas não podem ser reduzidas àquelas ações, pois a macroscopia configura um outro nível de complexidade emergente: mesmo que alguns trabalhos individuais – como as obras de arte – tenham fortes implicações sobre os estados do sistema da arte, o sistema não pode ser reduzido às produções que ele mesmo estimula e faz circular, pois vários outros elementos têm implicações causais sobre os seus estados globais.

Seja como for, é num “campo de jogo” que a agência se desenvolve. Fatores estruturais têm poder causal, mas não necessariamente prescritivo, sobre a formulação de objetivos sociais. Para o agente individual, a capacidade de discriminar, deliberar, refletir, para si mesmo ou na comunicação interpessoal, decide a sua mediação com as estruturas do sistema, lançando um elemento subjetivo no jogo. A maioria das ações se decide no atrito entre o hábito e a reflexão, entre a (não raro inconsciente) conservação e a (voluntária) diferenciação do jogo proposto. Essas considerações nos colocam novamente às voltas com as condições de observação de sistemas e agentes em seus cursos de existência: se os sistemas são historicamente mutantes e os agentes tomam as suas decisões e praticam as suas atividades dentro de estados específicos do sistema, se as condições do tempo e do lugar têm implicações diretas sobre os processos em curso, se toda análise revela um quadro histórica e geograficamente situado, nem por isso ela deve perder de vista a generalização conceitual. Pelo contrário, Byrne e Callaghan rejeitam a dissociação entre explicações ideográficas e nomotéticas, i.e. entre a contextualização da análise e a abstração generalizante: elas não são contrapostas, comportando-se como extremos separados por um *continuum* de temas, objetos e questões.

Note-se, de saída, as implicações do tempo e do espaço. Ao descreverem o campo de operação dos sistemas, Byrne e Callaghan falam de espaços relacionais, socialmente produzidos, que adquirem unidade ao serem limitados por fronteiras-membranas, e são internamente organizados por redes de relacionamento e fluxos de produção de diferentes origens e vigências temporais. Esse espaço complexificado – constituído, no sistema da arte, por escolas, museus, galerias... – é responsável pela criação e rotinização das condições de interação, comunicação e produção de significado que darão ao sistema suficiente meta-estabilidade para assegurar a sua própria permanência no tempo. Esse é, por sua vez, um tempo complexificado, que sincroniza os planos das rotinas cotidianas, das histórias individuais e da história social sob a atuação de um passado irreversível e um futuro imprevisível. Vale lembrar que o tempo e o espaço são condicionados pela nossa incapacidade de observá-los distanciadamente: tudo ocorre no tempo e no espaço, ambos são condições de possibilidade da nossa produção de conhecimento. Mas a sugestão de que explicações ideográficas e nomotéticas produzem convergência se baseia na expectativa de que a caracterização complexa dos sistemas sociais será confirmada e fertilizada pela complexidade dos casos individuais, ensejando a iluminação recíproca entre o singular e o geral.

É em lugares e momentos específicos, mas sempre dotados da complexidade acima caracterizada, que os agentes se lançam à ação. A complexidade permite a emergência do novo, na interação entre estruturas e agentes em momentos precisos das suas trajetórias. A emergência do novo impede que as estruturas se enrijeçam em demasia; mesmo que ações individuais não possam transformar o sistema como um todo (pois muito deve ser conservado para que a própria ação aconteça), são elas que, ao final de processos mais ou menos visíveis e mais ou menos prolongados, permitem que o inesperado reconfigure hábitos e estruturas – mesmo que para dar origem a novos hábitos e estruturas.

Daí que, à guisa de proposição, entendo que os parâmetros para a discussão das implicações de condições sistêmicas sobre as produções artísticas devam ser: 1) descrever a estrutura em rede que compõe o sistema da arte de um local específico, num momento específico, identificando os seus principais “atratores”



materiais (instituições, agentes, publicações, lugares, práticas...) e simbólicos (normas, expectativas, modelos, valores...), além das principais oportunidades e limitações regularmente impostas para a aquisição de visibilidade pelo artista individual (a *busca da visibilidade* pelo artista individual seria o parâmetro selecionado para a descrição do sistema); 2) através de estudos de caso, constituídos pela conjugação de entrevistas com artistas com análises das suas obras, descrever exemplos de agência processadas naquele contexto (passado ou corrente), compreendendo a busca de dotação de visibilidade ao próprio trabalho como um tipo de estratégia fundamental para uma trajetória individual, em suas implicações para a inserção e/ou intervenção do artista nas redes instituídas; 3) discutir as implicações filosóficas dessas descrições: que generalizações conceituais são sugeridas pelas observações pontuais? Em que medida as relações entre agência e estrutura confirmam ou questionam noções tradicionais da filosofia da arte, como as de “autonomia” e “negatividade estética”? Que conceitualização da arte vai emergir dessas análises, pensando-se a arte como processo, e não – ou não apenas – como “obra” e “autoria”?

A proposta se baseia na sugestão metodológica de Byrne e Callaghan para enfrentar a complexidade dos sistemas sociais: descrever trajetórias através de narrativas. Vimos que sistemas adaptativos complexos, como o sistema da arte, são entidades reais (a pretensão ao realismo epistemológico é forte aqui), mas também recebem unidade como objeto de observação, fazendo com que a sua descrição seja epistemologicamente condicionada – não há como fugir disso. As suas fronteiras são *fuzzy*, mas atuantes: não há como conferir-lhe limites precisos. As suas propriedades determinam os seus estados internos e a sua interação com o ambiente, mas são continuamente afetadas pelo ambiente e pelos próprios estados internos que elas mesmas constituem: o sistema nunca está congelado no tempo. Não há, portanto, qualquer forma simples – o círculo, o quadrado, a linha reta... – que consiga modelar uma entidade desse tipo. Narrativas, no entanto, podem consegui-lo. Com seus lances de acaso, instâncias de aceleração e desaceleração do tempo, superposições de temporalidades diversas, interconexão de agentes diversos em instantes precisos, relatos de repetição e transformação, múltiplas instâncias causais, com essas possibilidades a forma narrativa pode dar forma e ordenação ao caos de uma trajetória individual ou sistêmica – às sequências de estados de redes e estruturas macroscópicas, aos hábitos e estratégias individuais.

Há que se decidir, em todo caso, o que descrever. Que categorias devem ser analisadas? Categorias são notoriamente *fuzzy*; no nosso caso, a “arte” comporta elementos tão díspares a ponto de colocar em questão a unidade do conjunto. Mas deixar de trabalhar com categorias é abandonar a possibilidade de mensurar e avaliar regularidades. Agentes se agrupam em nichos, i.e. em domínios adjacentes num dado campo de atuação – por exemplo, nos vários subsistemas da arte sincronicamente presentes no espaço urbano. Precisar a categoria a ser estudada é instrumental para a observação: a seleção de uma categoria específica de agentes, por exemplo, pode revelar tanto os estados do sistema nos quais eles se inseriram quanto as suas condições contextuais de agência. Um recorte qualquer – por exemplo, as trajetórias de artistas que alcançaram inserção nacional a partir de certo lugar e dentro de um recorte geracional específico – permitem observar um tipo específico de ação: as suas estratégias de dotação de visibilidade à própria produção, naquele contexto delimitado.

Feito o recorte, deve-se manter em mente o caráter recíproco das relações causais: os agentes formam e são formados pelas relações sociais; instituições e coletividades têm poder causal sobre agentes que também têm poder causal sobre elas. A causalidade opera de múltiplas maneiras: o todo sobre as partes, as partes sobre o todo, o acaso incidindo sobre um e outro, a repetição produzindo diferença... Efeitos causados têm poderes causais sobre os estados futuros do sistema: o *feedback* é infinito. Nenhuma diferenciação ocorre sem a atuação de uma ou várias causas, e uma abundância de diferença é necessária a sistemas complexos: sem isso, eles não seriam o que são, i.e. redes internamente conectadas de relações entre elementos diversos.



A identificação das causas atuantes contribui para a descrição das trajetórias de sistemas e agentes (dos seus estados e espaços de possibilidade através do tempo), pois ela pode revelar a força das estruturas no delineamento das trajetórias individuais e a importância das trajetórias individuais para os estados do sistema: cada escolha, em sua escala de efetivação, ao mesmo tempo abre e limita certo espaço de possibilidades, tendo consequências irreversíveis sobre os estados futuros da trajetória analisada, seja ela individual ou sistêmica. Qualifica a agência humana a capacidade de idear futuros alternativos, positivos ou negativos: importa compreender como os agentes pensaram o futuro e as consequências desse pensamento para as suas ações; nesses termos, no plano macroscópico o estudo das redes causais em atuação explica tanto o estado atual do sistema quanto os modos de imaginação do futuro que ele estimula.

Mas o problema retorna: a partir de narrativas que enfatizam padrões e desvios individualmente processados, admitindo a participação do hábito, da reflexão e do acaso nos processos de produção da diferença, como se pode induzir conhecimento genericamente válido? Byrne e Callaghan apontam uma saída: a análise comparativa, que aponte as diferenças entre casos similares em relação a parâmetros de análise comuns. Das análises ideográficas pode-se induzir proposições nomotéticas aproximativas, de validade mais ou menos dilatada no tempo, desde que a amostragem quantitativa permita identificar padrões de causação operantes em conjuntos extensos. Na comparação de trajetórias semelhantes, porém diferentes, pode-se esperar a identificação de limites e possibilidades comuns, que revelem as possibilidades de diferenciação disponíveis, naquele contexto, para o artista individual. Essas amostragens qualitativas devem ser cruzadas com quaisquer dados quantitativos disponíveis: condições econômicas, institucionais, programas educacionais dominantes, quaisquer informações sobre o campo, em geral, terão potencial interesse – o importante é que a descrição do campo emergja da sua observação, e não de noções estabelecidas *a priori*. O quadro “metafísico”, a imagem do real aqui apresentada se comporta apenas como o tipo de *teoria* sem o qual a atividade de produção de conhecimento não pode ser realizada, por falta de orientação interna: ele não determina *a priori* os elementos e relações causais a serem observados, e tampouco os valora.

Ao final, que implicações esses modos de observação do sistema da arte teriam para a filosofia da arte? Tendo dedicado o artigo à discussão epistemológica, a resposta será apenas exploratória, mas pelo que foi antecipado é provável que noções de “autonomia” herdadas da estética clássica percam poder descritivo, e que conceitos de “hábito” e “padrão de gosto”, herdados do empirismo humiano, sejam revalorizados. Noções de “processo”, “jogo” e “negociação” podem entrar em cena, substituindo noções de “obra”, “autoria” e “inovação”. Cortes abruptos e lances de gênio podem dar lugar a negociações e estratégias reflexivas, num quadro não mais dramaticamente cindido entre uma minoria de inovadores e uma massa de conservadores, mas tensionado ao longo de um contínuo de possibilidades entre um e outro polo. É provável que emergja a imagem de um campo menos demarcado pelo conflito entre a esfera da arte e as esferas da política e da economia, e mais internamente articulado pela interface entre elas, com agentes menos autônomos e mais astuciosos – menos românticos e mais maquiavelianos, ou lockianos, ou smithianos, ou nietzschianos, vá saber. Ou então nada disso – mas é improvável que nada advenha. Imagino que uma tradição conceitual construída à revelia da observação das práticas terá pouco a dizer sobre os resultados dessa observação, o que acabará por fomentar a sugestão de um quadro conceitual alternativo.

Em que medida as análises de um contexto, não importa quão extensas elas forem, poderão servir como metonímia para induções generalizantes? Por um lado, essa pergunta suscita uma resposta popperiana: basta um bom contraexemplo para invalidar uma generalização previamente corrente, o que me faz confiar na expectativa de que a observação empírica, da maneira proposta, poderá, sim, desestabilizar o quadro conceitual herdado do romantismo, reforçado pelo modernismo, e ainda hoje correte – noções de “autonomia”, “autoria”, “obra” e “inovação” ainda são moeda corrente no debate acadêmico. Mas mais importante do que o “tudo



ou nada” da universalização conceitual é admitir a provisoriade e parcialidade das proposições induzidas, esperando que elas sejam corroboradas ou questionadas pelas análises de outros contextos: à diferença da rapidez da produção de conhecimento por deduções baseadas em teorias estabelecidas, a produção de conhecimento derivada da fricção entre a dedução e a indução é lenta e demanda trabalho cooperativo. Que a proposta deste artigo estimule a discussão sobre a produção artística em locais diferentes. Só assim o trabalho comparativo ganharia corpo: fica o convite aos meus possíveis (e desejados) interlocutores.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP, 2007.

BYRNE, D., CALLAGHAN, G. *Complexity theory and the social sciences: the state of the art*. Londres: Routledge, 2013.

HUME, D. “Do padrão de gosto”, in: *Os Pensadores – Hume*. São Paulo: Nova Cultura, 2000, p. 333-350.

LATOUR, B. *Reassembling the social – an Introduction to Action-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007.