

---

# Corpos Associados: a arte e o ato de experienciar de acordo com Gilbert Simondon

## Associated Bodies: art and the act of experience according to Gilbert Simondon

---

### Resumo

O presente artigo parte de alguns preceitos da filosofia técnica de Gilbert Simondon para se entender a experiência na obra de arte, tais como: a obra pertence a um meio associado, a obra é um objeto tecno-estético produzido por certa tecnologia e aporta tecnicidades, e a obra somente pode ser entendida a partir do sistema metaestável obra-humano-meio. Apreende-se a experiência na obra de arte como um modo de individuação e não uma experiência pessoal, direcionando-se para uma ontogênese que vai além da obra ou do humano em si. Coloca-se, ainda, a pertinência de uma abordagem tecnológica sobre as tecnicidades da obra como um modo de se compreender os processos de individuação da arte a partir de relações transdutivas no sistema metaestável humano-obra-meio em constante transformação.

**Palavras-chave:** Experiência. Arte. Meio associado. Tecnicidade. Sistema metaestável.

### Abstract

This paper uses a variety of concepts and ideas from the technical philosophy of Gilbert Simondon as a means of understanding the act of experiencing the artwork—namely: the artwork as belonging to an associated milieu; the artwork as a techno-aesthetic object produced by technology entraining a particular technicity; and the artwork as being able to be understood only through the artwork-human-milieu meta-stable system. The experience of the artwork is understood as a mode of individuation and not as personal experience—as an ontogenesis which goes beyond the artwork or the human as such. We examine the relevance of a technological approach to the technicity of the artwork as a means of coming to terms with its process of individuation through the transductive relations of the continuously-transforming meta-stable human-artwork-milieu system.

**Key-word:** Experience. Art. Associated milieu. Technicity. Meta-stable system.

OLIVEIRA, Andréia Machado. Corpos associados: a arte e o ato de experienciar de acordo com Gilbert Simondon. *Informática na Educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 101-114, jan./jun. 2012.

Andréia Machado Oliveira

Universidade Federal de Santa Maria

Inicia-se este artigo a partir de alguns questionamentos sobre aspectos constitutivos da arte a fim de se entender a própria experiência na obra de arte, tais como: a obra pertence a um meio associado, a obra é um objeto tecno-estético produzido por certa tecnologia e aporta tecnicidades, e a obra somente pode ser entendida a partir do sistema obra-humano-meio. Deste modo, visa-se investigar uma ontologia da experiência com a obra, ou melhor, na obra de arte, com suporte na filosofia técnica de Gilbert Simondon (1924-1989). Para tal, esta investigação traz para o campo da Arte alguns conceitos-chave simondonianos, como: meio associado, individuação, tecnicidade, elemento, sistema metaestável e transdução.

### 1 Meio Associado e Individuação

Entende-se que não se pode fazer uma análise da obra de arte como um objeto isola-

do com regras próprias, uma vez que esta pertence ao meio ao qual está associada. O conceito simondoniano de meio associado é caro para a Arte, uma vez que aporta um pensamento processual da obra em constante fazer-se com o meio em que se associa. Ressalta-se a importância de se considerar que há meios associados que abrigam obras e espectadores, os produzindo e sendo produzidos por eles.

Em Simondon (1989), corpos e meios se adaptam e constroem-se, mutuamente, no ato de experienciar. Pode-se dizer que ocorre uma associação entre corpos e meios nas experiências da vida. O corpo necessita daquele meio associado e este, daquele corpo<sup>1</sup>. O meio constitui, sustenta, une, comunica os corpos. O meio permite a coesão, aglutinação, é onde as coisas podem se condicionar e formar algo. Se é produzido pelo meio e, simultaneamente, produz-se o meio, bem como cada corpo traz seu próprio meio associado, ou seja, a separação corpo e meio associado, figura e fundo, apresenta-se desprovida de qualquer sustentação. O meio atravessa os corpos, estando dentro e fora, como o ar que se respira, a água que constitui os corpos, a terra que os fecunda e nutre. Na arte, pensar sobre o meio é pensar sobre a produção dos corpos obra e espectador, seus modos de funcionar, suas conexões e associações estabelecidas.

Usualmente, a terminologia meio, na língua portuguesa, pode se referir ao meio pelo qual a obra foi constituída – meio pictórico, meio digital, meio sonoro –, bem como ao meio em que a obra se encontra – meio urbano, meio comercial, meio rural. O meio tecnológico diz respeito ao uso da tecnologia em si e o meio geográfico ao lugar de pertencimento deste uso, existindo uma causalidade entre os

meios. Tal causalidade entre os meios tecnológicos e geográficos, Gilbert Simondon (1989) denomina meio associado. O meio associado é mediador da relação entre os elementos técnicos fabricados e os elementos naturais no meio dos quais funciona o ser tecno-estético, ou seja, o meio associado diz respeito ao meio tecnológico pelo qual a obra foi produzida e o meio geográfico em que ela se encontra – no momento de produção e da difusão –, sendo tais meios mediados pelo humano e resultando na obra de arte como um objeto tecno-estético.

A obra não pode ser desvinculada do seu meio associado, somente existe naquele específico meio, como por exemplo, a obra “A Última Ceia” (1495-1497) de Leonardo da Vinci produzida e apreciada em sua época e atualmente. Pode-se afirmar que a mesma tela são duas obras distintas, uma vez que se encontram em distintos meios, ou seja, os códigos simbólicos e processos perceptivos sobre a mesma tela são absolutamente diferenciados em épocas distintas. Sabe-se que o ilusionismo da perspectiva no renascimento era mais evidente do que atualmente, uma vez que a perspectiva foi sendo naturalizada pelo olhar. Também, reconhece-se a representação de objetos, cenas, contudo sua significação é outra atualmente, uma vez que os códigos simbólicos sofreram modificações.

Deste modo, a obra é resultado de seu meio associado. Cecília Almeida Salles (2006), aborda os processos que envolvem a criação da obra de arte, uma criação em rede que recebe influências diversas como o espaço geográfico e cultural onde a obra é criada. Ou ainda, o meio associado pode ser a própria obra, como nos mostra a instalação do artista brasileiro Paulo Bruscky<sup>2</sup>. Ele trouxe seu próprio atelier (quatro salas, dois banheiros

<sup>1</sup> Os filósofos Gilbert Simondon e Gilles Deleuze enfatizam, em vários momentos de suas obras, essa relação construcionista entre corpo e meio associado.

<sup>2</sup> Exibida na 26ª Bienal de São Paulo, 2004.

e uma cozinha) de Recife e reconstruiu como um atelier-instalação com todos os livros, obras antigas, materiais, papéis e objetos na 26ª Bienal de São Paulo (2004). Outro exemplo sobre a relação obra e meio é a instalação *"The Empty Museum"* (2004) das artistas russas Ilya e Emilia Kabakov<sup>3</sup>. A obra recria uma sala de um museu tradicional com todos os detalhes da decoração – móveis e iluminação são reproduzidos-, exceto que as paredes encontram-se vazias. Entretanto, mesmo com as paredes vazias, os espectadores apresentam as mesmas atitudes de contemplação diante da "obra", ficando a observar as paredes vazias iluminadas. Esta obra mostra que aquela obra necessita daquele espaço e vice-versa. Obra e meio criam-se no mesmo processo.

Nas obras de instalação, o meio associado é explícito, pois o meio suporta, forma e atualiza o objeto tecno-estético. O meio associado de obras de instalação é composto por dissimilares meios e elementos, como: projeção de imagens, amplificação do som, dimensão da sala, luminosidade, movimento dos espectadores, a vontade, ou não, de interagir com a obra. Por exemplo, a performance imersiva do austríaco Kurt Hentschläger, *"FEED"*<sup>4</sup> (2005-06), onde obra e meio tornam-se um. Durante a performance, a sala é totalmente preenchida com fumaça e as imagens são projetadas nela, acompanhadas com um som intenso. O espectador encontra-se dentro do meio tecno-geográfico, sendo que obra e meio se fundem. O meio associado torna-se o espaço-tempo que abriga as relações dinâmicas entre obra e humano a partir de uma recorrência de causalidade num meio que a obra criou em torno de si mesma e que a condiciona da maneira como ela é condicionada (SIMONDON, 1989).

Experiências entre corpos e meios em que não se visa reconhecimento de identidades representativas ou certas taxionomias, todavia direciona-se ao que se pode se tornar com a obra de arte, bem como o que a obra se torna. Almeja-se abarcar certa experiência na obra que "só pode ser preenchida à custa de uma reversão categórica mais geral, segundo a qual o ser se diz do devir, a identidade se diz do diferente, o uno se diz do múltiplo etc." (DELEUZE, 1988, p. 83). Corpos em rel(ações) de individuação em que o Ser se apresenta como união de indivíduo e meio, estando sempre se tornando algo ao se diferenciar de si.

Tal corte com uma referência unitária, com uma necessidade de coerência com um Todo, de certa originalidade e autenticidade no fazer, nos remete à ideia de reprodutibilidade da obra de Arte. A arte, desde então, tende se circunscrever mais em função da reprodutibilidade e menos em relação à obra original, única e autêntica. Sobre este aspecto, Walter Benjamin (1994) aborda que a obra de arte, após os meios tecnológicos de reprodução, não pode mais ser vista como um produto acabado e aferido pela áurea. A arte na era da reprodutibilidade questiona alguns conceitos tradicionais como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo. O conceito de autenticidade escapa à reprodutibilidade técnica ao perder a referência ao original, àquele objeto igual e idêntico a si mesmo, a uma autoridade que o legitime como verdadeiro, à tradição imposta a ele, à sua áurea. A unidade e durabilidade dão lugar à transitoriedade e repetibilidade. A sacralização da obra, ritual secularizado, impõe uma relação de poder; enquanto a reprodução aproxima a obra do espectador. Ao retirar seu invólucro e destruir sua aura, lhe dá autonomia e substitui a existência única por uma serial, aumentando sua exponibilidade, uma vez que elas são produzidas para atingir uma maior visibilidade.

3 Exibida na 5ª Bienal do MERCOSUL, 2007.

4 Exibida no ELEKTRA Festival Montreal, 2009.

Neste sentido, espectador e obra podem compartilhar a mesma experiência. Hélio Oiticica coloca que “a palavra “experimental” é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (OITICICA In OITICICA, COHN & VIEIRA, 2009, p.109). Oiticica almeja “[...] criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário” ou mesmo “educador” (OITICICA, 1989, p. 97). Na obra “Penetráveis” (1960), visa que a imagem absorva o observador a partir de uma experiência sensorial, “de um exercício experimental da imagem”. Foca-se sobre a experiência, já que a “experiência é aquele meio que provém a capacidade de afectar e ser afectado; ela é a-subjetiva e impessoal. Experiência não é uma propriedade individual; mas subjetividades que são constituídas em relação com a própria experiência, isto é, por meio da individuação via hecceidades” (SEMETSKY In PARR, 2005, p. 89).

Deste modo, os corpos obra e espectador se fazem na experiência com o meio. A experiência que a obra de arte propõe não pertence ao artista nem ao espectador, ela é impessoal no sentido que ela produz um modo de individuação, de subjetivação, naquele meio que associa os indivíduos – obra, artista e espectador – que ali se encontram. Apreende-se a experiência como um modo de individuação e não uma experiência pessoal. São algumas partes do espectador, do artista que resta na obra, da obra, da tecnologia que entram em individuação. Quando se fala em experiências, não são experiências de indivíduos, mas um processo de individuação que não se foca somente no que se é, mas, principalmente, no que se torna. Fala-se em uma ontogênese que vai além da obra ou do humano.

Entende-se, aqui, que a experiência nada

mais é do que a produção de indivíduos e meios em um mesmo processo que denomina-se individuação. Os corpos, indivíduos, existentes são imanentes ao meio onde se experienciam. Gilbert Simondon (1964) concebe que indivíduos e meios são duas fases distintas de um processo de individuação e ambos definem o Ser. Também o Ser não é a substância, esta é resultado de um sistema matéria, forma e energia, isto é, o que se produz na experiência. O estudo da individuação “nos convida a perguntarmos como se cumpre a ontogênese, a partir de um sistema que comporta potenciais energéticos e germens estruturais; não é substância senão um sistema que tem individuação, e essa individuação é a que engendra o que se chama uma substância, a partir de uma singularidade inicial” (SIMONDON, 2005, p.97). A substância apresenta-se como resultado das relações de um sistema metaestável simondoniano. Assim, a substância se produz no sistema, e, pode-se dizer que ela resulta da experiência. Como nos objetos sensoriais de Lygia Clark (1920-1988), não se apreende o objeto em si, como uma pedra, ou o sujeito espectador mais a pedra, contudo há o que é produzido no encontro dos indivíduos pedra e participante em um determinado meio em processo de individuação. Inviável conhecer a obra de arte como um indivíduo isolado, deve-se “conhecer o indivíduo pela individuação muito mais do que a individuação a partir do indivíduo” (SIMONDON, 1964, p. 100) a partir de uma ontologia que pondera o ser como algo que está sempre se tornando.

Fala-se em um processo dinâmico que não permite o congelamento da forma, do corpo fixo, uma vez que este se satura e se transforma continuamente, estando em permanente diferenciação de si mesmo. Tal processo nos faz perceber que o indivíduo contém e está contido em uma dimensão pré-individual que o antecede. Simondon (1964) diferencia o ser do indivíduo, na tentativa de não restringi-lo, o ser

“transborda o indivíduo e não se esgota nele. Apenas um ser pré-individual se atualizando em indivíduos pode estar na gênese do indivíduo. O indivíduo não passa de uma fase do ser, de seus potenciais energéticos pré-individuais, uma resolução que não esgota o campo de onde emerge” (PELPART, 1998, p. 47).

Neste processo de individuação, o indivíduo é devolvido à sua dimensão pré-individual, provocado a sair do uno e a entrar no múltiplo. Assim, “[...] a individuação deve ser apreendida como devir do ser e não como modelo do ser que esgotaria sua significação” (SIMONDON, 2003, p.106). Ela não pré-existe ao indivíduo e nem vice-versa, ambos são contemporâneos, “na realidade, o indivíduo só pode ser contemporâneo de sua individuação e, a individuação, contemporânea do princípio: o princípio deve ser verdadeiramente genético, não simplesmente princípio de reflexão” (DELEUZE, 2006, p. 117). Assim como não se pode entender o humano a partir somente dos referenciais humanos, isolando-o como um sistema à parte, também não se consegue compreender a obra de arte estudando-a desvinculada do homem e do mundo. É a existência de diversas gêneses que constitui a complexidade do mundo; a gênese como um processo de individuação que extrapola o humano, processo de individuação coletiva que engloba individuação física, individuação vital e individuação psíquica (SIMONDON, 1964).

Ainda, o conceito de individuação coletiva em Simondon extrapola qualquer visão que separa homem e máquina, natural e artificial. Tal abordagem vem ao encontro do campo da Arte e Tecnologia, já que “arte e natureza tem se mesclado, dobrando-se uma sobre a outra e formando um *continuous sensorium*”<sup>5</sup>. O ar-

tista australiano Stelarc trabalha radicalmente na incorporação de tecnologias no corpo humano. Ele busca a evolução do corpo humano via sua artificialização, colocando que este corpo que temos tornou-se obsoleto diante da realidade tecnológica contemporânea. Na obra “*Ear on Arm*”, ele implanta um ouvido em seu braço esquerdo que, com futuras cirurgias, terá um micro-microfone que vai habilitar o ouvido ao acesso à internet, tornando-se um órgão com acesso público a outros lugares, não somente escutando mas também transmitindo sons. O ouvido no braço se torna um órgão da internet. Deste modo, assim como Simondon, Stelarc busca uma evolução biológica e tecnológica em sua obra, sem separar natureza e tecnologia. Tecnologias são agenciamentos entre instrumentos e máquinas, máquinas e pessoas, pessoas e meio, pessoas e ideias, integrando distintos meios em processos de individuação.

## 2 Tecnicidades da obra

Na perspectiva de evolução biológica e tecnológica, Gilbert Simondon (1989) resgata a relação homem e técnica, buscando a existência humana a partir da realidade técnica que circunda suas criações. A arte resgata as técnicas e tecnologias do seu contexto cultural a fim de transgredir sua finalidade e função inicial e promover outras formas de sentir e pensar. Pode-se dizer que o artista, mas não exclusivamente, entra na gênese dos objetos a fim de incorporá-los e reconfigurá-los com o seu fazer tecno-estético. Isso se torna possível não por um mergulho do artista em sua subjetividade ou inspiração transcendental, mas pelas condições que o próprio fazer traz em si por sua heterogeneidade, isto é, uma abordagem sobre a tecnologia nos leva aos modos de produção da própria obra.

5 LATOUR, Bruno. Air. In: JONES, Caroline (org.). *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2006, p. 107.

Há um específico uso lançado de antemão em cada técnica e tecnologia; contudo, tal uso não a reduz, isto é, ela é mais ampla e complexa para quem não se restringe a um contato primeiro e almeja sua indeterminação. Há certa exigência da relação de uso para se penetrar nas questões de gênese do vivo e do não vivo: “o uso reúne estruturas e funcionamentos heterogêneos sob gêneros e espécies que retiram sua significação da relação entre este funcionamento e um outro funcionamento, aquele do ser humano em ação” (SIMONDON, 1964, p. 19). Haraway coloca que “Don Ihde insiste que os corpos humanos e as tecnologias coabitam um com outro em relação a projetos particulares ou vida real. “ Na medida que eu uso uma tecnologia, eu também sou usado por ela” (HARAWAY In JONES, 2010, p. 123).

Ao se voltar à tecnologia, direciona-se para uma ontologia do vivo e dos objetos tecno-estéticos<sup>6</sup>, compreendendo seus modos de existência a partir das condições de suas gêneses resultante da relação humano-máquina e meio associado. Coloca-se, aqui, a pertinência de uma abordagem tecnológica como um modo de se compreender os processos de individualização da arte, a experiência na obra, entendendo que tais processos ocorrem em relações humano-máquina-obra-meio inseridos em uma cultura técnica que visa ir contra a ignorância da natureza das máquinas no mundo das significações. Busca-se pensar o modo de existência dos objetos tecno-estéticos em nível filosófico, comportando esquemas de funcionamento das máquinas e dos valores que eles implicam, devolvendo à cultura seu papel ao problematizar relações entre o humano e a máquina. Coloca-se que há uma dupla construção nos agenciamentos entre tecnologia e sociedade: as interfaces tecnológicas consti-

tuem formas de subjetividade, determinam maneiras de pensar, agir e sentir, bem como os próprios sujeitos criam tecnologias de acordo com suas necessidades e desejos, isto é, não há como separar sujeito e máquina, uma vez que se produz um processo de subjetivação no qual se constituem simultaneamente sujeitos/máquinas a partir de agenciamentos sociais.

A tecnologia somente pode ser incorporada à cultura se a relação homem e máquina não estabelecer padrões de inferioridade e de superioridade cada um em relação ao outro, isto é, uma relação de reciprocidade social. De um certo modo, para que ocorra tal relação, faz-se imprescindível um sentido de universalidade material e intelectual disponível e aberto a todos. Procura-se entender esta universalidade não como algo homogeneizante, mas como um meio de retirar o mito da tecnologia inacessível à humanidade, isto é, que a tecnologia traz em si conhecimentos disponíveis e abertos para serem apreendidos e reconfigurados. Não há de forma restrita uma passividade de uso e uma finalidade fechada na máquina.

O artista transgride a utilidade inicial tecnológica entrando em sintonia com a evolução técnica ao provocar novas relações de causalidade. O artista trabalha na multiplicidade de forças de um objeto tecno-estético. Consta-se que há uma tensão entre a intenção de quem produz e o que lhe escapa, sendo função do artista captar as forças que se desviam, “talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas ou aparelhos, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades” (MACHADO, 2006, p. 26).

Deste modo, além de buscar trazer a tecnologia para uma reflexão em nível filosófico, interessa-se sobre esses modos, pelas varia-

<sup>6</sup> Considera-se, aqui, a obra de arte como um objeto tecno-estético.

ções de uso das tecnologias na relação obra de arte e humano (artista e espectador). As obras se constroem através de cortes, ferramentas, aparelhos, técnicas, tecnologias de modos muito particulares, bem como também o ser humano se constitui nas particularidades das tecnologias que utiliza. As tecnologias têm características gerais, mas a forma de uso tem aspectos específicos que possibilitam o surgimento de singularidades. Foca-se sobre o modo como um corpo se constitui a partir do agenciamento de certos elementos de um meio associado, como se dão as maneiras de incorporação via uma tecnologia e como tais tecnologias são processadas. O modo específico como os elementos são compostos e como expressam suas qualidades a partir do uso de certa tecnologia, Gilbert Simondon denomina *tecnicidade* (1989). A experiência na obra de arte implica tanto sua produção como fruição, direcionando-se às qualidades expressas via às *tecnicidades* da obra.

A *tecnicidade* é tendência, potência, capacidade de produzir ou padecer um efeito de maneira determinada, ela não se encontra em um indivíduo, mas na combinação dos elementos pré-individuais de diversos meios. Ela também não diz sobre o elemento em si, entretanto sobre a organização dos elementos, o que se passa *entre* os elementos, o que se produz no encontro de determinados elementos, isto é, diz sobre a intimidade do encontro dos corpos e suas composições. Na arte, a tecnologia diz sobre o modo como os artistas dão forma aos elementos que retiram dos meios por onde circulam, e a *tecnicidade* como tais elementos aceitam, ou não, conjurarem um novo meio associado, como copulam entre si, como suportam conviver inventando a si próprios. A *tecnicidade* situa-se como um momento da evolução que rompe com um sentido de adaptação estável e busca de equilíbrio no mundo; situando-se, ao contrário, nas reso-

luções sucessivas das tensões de um sistema metaestável em constante transformação. Ela resulta de uma defasagem do ser, inserindo-se em um pensamento processual constituído de diversas fases, de estabilidades momentâneas em um sistema dinâmico.

As *tecnicidades* do fazer vida é o que se passa no *entre* dos encontros e os sustentam em um processo inventivo sempre se resolvendo. São resoluções que ocorrem em nível das singularidades, dos afectos e perceptos dos corpos, sem ter a finalidade como meta, já que se encontra em um equilíbrio metaestável que possibilita transpor as finalidades previstas via novas problematizações. Isto é, na *tecnicidade* há um devir genético que abre a novos rearranjos e acoplamentos, sempre provisórios. A *tecnicidade* faz parte de um sistema, sendo, simultaneamente, resultado de uma evolução e potencial de um poder evolutivo, mediando o homem e o mundo. "Assim, o sistema formado pelo sujeito e pelo mundo é reinventado toda vez que se cria um objeto, estabelecendo uma nova dinâmica no campo de subjetivação individual e coletiva" (ESCÓSSIA, 1999, p.55), entendendo esse objeto como material ou imaterial.

A *tecnicidade* é o que permite a evolução técnica e tecnológica. Mesmo que não se possa falar em evolução na arte ou em técnicas melhores ou piores, constata-se que há desdobramentos na história da arte com processos abertos em etapas sucessivas. O aperfeiçoamento técnico não consiste em dominar a técnica, mas abri-la à sua indeterminação, questioná-la em sua função. Na arte, as tecnologias e técnicas são os modos de produção dos corpos, podendo ser pintura, escultura, gravura, fotografia, escritas, ações, pensamentos, dígitos. Há criação de novas tecnologias, como os *happenings* nos anos 60 ou a artemídia atualmente; bem como variação em cada técnica em si, como a pintura, escultura,

gravura e outras, em cada época. A pintura não foi negada pelos artistas dos anos 60/70, mas sim forçada a se aperfeiçoar enquanto pintura em sua qualidade prática. A tecnicidade é o momento da resolução de uma processualidade do objeto tecno-estético na indeterminação, uma vez que está constantemente se adaptando ao meio em que se associa, isto é, se o meio e os materiais mudam a técnica também precisa mudar já que carrega potencialidades de vir a ser, de devir.

Instaura-se um processo coletivo construído por diversas partes que não se somam para formar um todo, mas que se atraem e/ou repelem em ressonância e compõem um espaço-tempo da experiência, isto é, uma individuação coletiva que vai além do humano que somos (OLIVEIRA, 2010).

### **3 Sistema obra-humano-meio**

Uma abordagem sobre a experiência em nível não humano, direciona-nos ao que está antes do humano, aos elementos que constituem cada indivíduo. Os indivíduos são efeitos da relação meio associado e seus elementos. Cada indivíduo, com seu meio associado, em relações de causalidade pode gerar um conjunto composto por uma heterogeneidade de meios associados. Um indivíduo sem meio associado é um utensílio que não gera conjunto transdutivo (Simondon, 1989). Explicita-se que quando ocorre certa experiência na obra de arte corre relações transdutivas entre elementos, indivíduos e conjuntos.

O processo de transdução necessita de um meio associado que permita a transmissão, o atravessamento de informações. Coloca-se a transdução como passagem, como transformação de um tipo de sinal em outro, uma energia em outra, uma fusão. De uma fase do desdobramento, ela chama outra fase complementar numa relação de analogia, desfa-

zendo possíveis isolamentos do pensamento em relação a ele mesmo, isto é, promovendo uma totalidade, nunca em um domínio limitado ou de espécie determinada. De acordo com Simondon,

por transdução entendemos uma operação física, biológica, mental, social, por que uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre uma estrutura do domínio operada de região em região: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo que esta operação estruturante (SIMONDON, 2003, p. 112).

A transdução é essa propagação que se move sempre em duplo sentido, alterando quem propaga e quem é propagado. Ela é uma transformação em cadeia entre os participantes de um mesmo sistema, de um mesmo meio associado, ocorrendo em nível micromolecular e macromolecular. Como os participantes, previamente, se encontram conectados em um sistema, as transformações que ocorrem se propagam pelo todo sistema, modificando os participantes e o próprio sistema. Assim, tal transformação em cadeia é estruturante e se constitui como um modo de operação do sistema. Transdução, contágio, propagação, algo em formação contínua em uma operação coletiva.

Quando há transdução entre meios associados dissimilares, há invenção dos próprios meios ao receberem elementos novos. Para que ocorra a transdução, é indispensável a presença do meio associado; entretanto somente isso não garante a transdução, pois a propriedade transdutiva está no elemento que precisa se adaptar ao novo meio associado. A presença de dois corpos com seus meios associados não assegura a transdução, pois ela tem que atingir do elemento ao indivíduo ou conjunto. Se o elemento de um corpo não se



adapta ao meio associado de outro corpo, torna-se inviável a transdução entre os corpos, ou seja, quando há transdução pelos elementos que se adaptam, há invenção de novos meios associados em ambos os corpos.

A transdução se efetua na ação estrutural e funcional, extrapolando a unidade fechada em si e a identidade. Ela está na ordem da invenção, já que não é indutiva (mantém o que é comum a todos os termos, eliminando suas singularidades) nem dedutiva (busca um princípio universal para resolver um problema), se direcionando a “descobrir dimensões” de uma problemática ao ser definida. Ao se buscar entender a constituição transdutiva dos objetos tecno-estéticos (obra de arte) do elemento ao conjunto, se revela o si próprio e o meio que o formou, um modo de produção que está no indivíduo ao atualizar no pré-individual dos elementos. A arte propõe um não-modo determinado, como se no entorno do indivíduo restasse uma realidade pré-individual associada a ele, permitindo-lhe a comunicação para instituir o coletivo. Simondon coloca que a transdução “*aplica-se à ontogênese e é a própria ontogênese*” (SIMONDON, 2003, p. 113) que comporta objeto tecno-estético e meio associado.

Portanto, o meio associado torna-se imprescindível porque ele contém os elementos que apresentam propriedade transdutiva. Na tecnicidade, a qualidade do elemento se transporta a novos conjuntos, há uma propagação dinâmica do elemento ao conjunto e vice-versa em constante e recíproca mutação. A tecnicidade somente existe inteira ao nível do elemento, sendo assim, nos interessa, em especial, os elementos, pois se compreende que eles detêm a tecnicidade em seu estado de potência. Quando se fala que a transdução é um escalonamento qualitativo de uma parte a outra em um meio associado, ela é ampliação o domínio inicial que adquire mais a

estrutura, permite compreender as condições sistemáticas da individuação, seguir o ser em sua gênese.

Nas fotografias “InCorpORaÇõEs” (2010) de Andréia Oliveira, ao trabalhar os elementos dos corpos das modelos fotografadas surgem qualidades que já estavam potencializadas e que passam transdutivamente para a nova forma construída. O processo de criação é essencialmente transdutivo, já que “a ordem transdutiva é aquela segundo a qual um *escalonamento qualitativo ou intensivo* se estabelece de uma parte e da outra a partir de um centro no qual culmina o ser qualitativo ou intenso” (SIMONDON, 1964, p.145). Na referida obra, cada modelo desencadeia uma série de fotografias a partir de seus elementos e formas implícitas, sendo que cada série é constituída por séries de heterogeneidade de elementos. A imagem visível, o indivíduo manifestado é somente uma fase dessas séries que, por sua vez, se desdobra a partir de um centro, “*tendências a partir do centro para os extremos, tendências já contidas no centro como dentro da série*” (Ibidem). A obra é composta pelas séries transdutivas dos elementos.

O elemento não pode ser apreendido e classificado *a priori*, bem como não pode ser visto isoladamente, sempre há heterogeneidade de elementos organizados em séries e que fazem associações no meio ao qual encontram-se associados, ele é associativo. Por isso, visa-se compreender o elemento não em sua materialidade, mas em sua organização (OLIVEIRA, 2010). Quando o elemento transita em meios tecnológicos dissimilares, ele aporta suas qualidades para a organização no novo meio tecnológico e constituição de novos indivíduos e conjuntos. Pode-se dizer que a forma de operação da individuação consiste em: primeiro existe o elemento pré-individual; posteriormente, o indivíduo como uma fase da individuação em que os elementos se concre-

tizam; por fim, o conjunto que os indivíduos constituem e a abertura para novos elementos. De acordo com Simondon:

O elemento transmite a realidade técnica concretizada, enquanto o indivíduo e o conjunto contêm essa realidade técnica sem poder veiculá-la ou transmiti-la; eles não podem mais que produzir ou se conservar, sem transmitir; os elementos têm uma propriedade transdutiva que faz deles os verdadeiros portadores da tecnicidade, como os grãos que veiculam as propriedades da espécie e vão refazendo indivíduos novos (SIMONDON, 1989, p. 73).

Não temos como explicar porque um elemento se adapta ou não, ou mesmo como ele se move. Eles não se fixam permanentemente em um meio definido nem em uma época. Eles saltam entre os meios associados distintos, em campos, épocas ou tecnologias diferentes; gerando em cada novo meio associado, novos indivíduos e conjuntos. Também a dinâmica do conjunto produz novos elementos. O elemento é a-significante antes do encontro, ganha significação na adaptação ao meio e composição e relação com outros elementos.

Elementos, então, não são objetos ou coisas, mas o potencial ou as restrições não-atuais que poderiam definir uma multiplicidade... Assim, não somente os elementos estão diferentemente mudando, mas as relações entre esses elementos, estão elas próprias mudando. Finalmente, eles são *singularidades*, que, através dos elementos e das relações (ambos direfenciais), realmente encarnam termos, formas, qualidades e espécies (coisas, objetos, organismos) (THACKER In: POSTER & SAVAT, 2009, p. 174).

Cada elemento tem sua forma implícita que constrói as singularidades do meio associado. É na organização que os elementos adquirem qualidades e transportam tecnicidades. Quanto mais aguçada for a sensibilidade intuitiva do artista para essas qualidades, mais elementos associativos penetram no novo meio e mais

novos elementos podem ser produzidos pela particularidade deste encontro. A arte atribui expressividade às qualidades da matéria.

Como, por exemplo, no elemento cor vermelho que por si só não tem qualquer significação, apenas no meio em que se encontra, podendo estar relacionado às paixões, à guerra, ao movimento, à morte, dependendo do meio composicional e do meio cultural em que faz parte. Como Deleuze (1992) tem mostrado, existem diferenças entre a qualidade da cor compreendida pela percepção e o sentido da cor compreendida pelo sentido da percepção ou pela percepção na percepção. Nas árvores existem a qualidade verde e muitos modos de capturar esse verde pela percepção; mas tem o verdejar da árvore, o tornar-se verde da árvore que está sempre mudando e nos fala da constituição da árvore, de seus elementos. Quando se fala que a árvore é verde, fala-se sobre uma das suas qualidades, mas ao falarmos que a árvore verdeja, expressa-se o sentido de existência da árvore, isto é, a árvore vive para verdejar, para expressar seu atributo, ou melhor, tornar-se verde pelas tecnicidades de seus elementos. O verdejar, o sentido da cor compreendida pelo sentido da percepção, é a tecnicidade da árvore, sua tecnologia de sobrevivência que permite expressar suas qualidades em ação, seus atributos. Verdejar como tecnicidade seria o que pode um corpo, as potências de um corpo, sua tecnologia de existência. A tecnicidade, o modo de verdejar daquela árvore, o modo de ser daquele indivíduo, amplia a noção do elemento cor verde e, mais ainda, amplia a noção de qualidade do elemento que torna-se efeito de ações intensivas. Assim, inquire-se experiências em obras que nos levem a verdejar, marejar, levejar, durar, bravejar, criar, maquirar, nos devires humanos e não humanos em processos de individuação na arte e na vida.

A qualidade também aparece como efeito de trabalho sobre as formas implícitas, uma vez que “a forma implícita é real e existe objetivamente; a qualidade resulta frequentemente de eleições que a elaboração técnica faz das formas implícitas” (SIMONDON, 1964, p.32), isto é, a qualidade é um efeito da operação técnica sobre as formas implícitas da matéria. Neste sentido, o elemento corresponde à operação técnica e não ao objeto, sendo o potencial de transformação no processo de criação.

Diz-se, neste sentido, que o pintor é pintor, e nada além de um pintor, “com a cor captada como sai fora do tubo, com a marca, um depois do outro, dos pêlos do pincel”, com este azul que não é um azul de água mas “um azul de pintura líquida (DELEUZE & GUATARRI, 1992, p. 216).

Não é um sujeito que observa a realidade exterior, um espectador que observa a obra ou um artista que dá forma à matéria inerte; há um sistema que se opera em nível molecular. Corpos não antropomórficos; matéria e forma não dissociadas. Tal perspectiva vai contra o esquema hilemórfico<sup>7</sup> que separa forma e matéria e que compreende o ser como algo já individualizado. Afirma-se, aqui, outra maneira de compreensão da obra que a considera como um sistema obra-homem-meio.

A obra de arte não é uma coisa dada aqui e agora, é uma dinâmica dos seus caracteres de consistência e de convergência de sua gênese; o que faz ela se tornar o que é e não outra coisa. Ela consiste em uma unidade de devir que se concretiza em cada etapa e não anterior a ela. O princípio deste progresso encontra-se, portanto, na maneira pela qual o objeto se causa e se condiciona a si pró-

prio, no seu funcionamento e nas reações de seu funcionamento sobre a utilização, aberto a processos inventivos.

A invenção pensada dentro do processo de individuação é uma ação do futuro no presente. Como se sabe, a obra de arte não é uma soma dos elementos dados *a priori*, tudo ocorre no momento da composição. Todavia, ainda se observa certa tendência de se pensar que algo do passado produz a obra do presente, como uma ideia do artista empregada em certa tecnologia, uma linearidade causa-efeito, passado-presente. Contudo, coloca-se, aqui, outra abordagem sobre o tempo na produção da obra de arte em que o futuro se encaminha para o presente, algo que só pode vir a ser quando se torna realidade no encontro entre dois ou mais fatores no momento presente.

“O momento da invenção é quando dois conjuntos de potências conectam juntos, copulando em um único sistema contínuo”... “Um novo “regime de funcionamento” que, de repente, saltou para a existência” (MASSUMI, 2009, p. 39). Algo novo, da ordem da invenção, se cria, um sistema contínuo que se auto-mantém através das diferenças. Ao se escutar o som e ver as imagens em uma videoinstalação, algo surge que não é nem mais o som e nem mais as imagens, mas algo novo que se produz no *entre* som e imagem, no meio associado que cria um sistema indissolúvel e metaestável. Som + imagem + espaço + espectador + + +, não é a obra, pois algo da ordem da invenção se produz, sendo potências do futuro que podem, ou não, se atualizarem no presente. Há uma disparação de algo que não existia nos elementos no passado, que é trazido do futuro, isto é, informação ou singularidades da obra. Não há uma causa no passado<sup>8</sup> e sim uma disparação de algo no

<sup>7</sup> O esquema hilemórfico ocorre quando tomamos o indivíduo depois da individuação como realidade completa, como um termo fechado, considerando apenas visíveis e dissociados os aspectos de forma e matéria.

<sup>8</sup> Esclarece-se que o passado referido diz respeito a um tempo cronológico linear, diferente de um passado bergsoniano

presente que pode vir a ter novas qualidades na operação. Assim, a causa se dá dentro da própria operação quando os elementos existentes se misturam, entrando numa relação dinâmica.

A mistura não está anterior ao encontro dos elementos heterogêneos e os próprios elementos não são os mesmos antes e durante a mistura, deste modo, não podendo ser encontrado no passado. “Se a potência não estava efetivamente no passado, existe somente um lugar de onde ela pode vir: do futuro” (Ibidem, p. 40). O artista traz os elementos, mas o modo como eles vão se auto-condicionar formando um sistema depende da potência dos elementos se comporem formando corpo, enfim, dependo do que pode um corpo. Não se sabe o que pode um corpo antes de ocorrer o encontro, pois o “corpo é surpreendente”, como já disse Spinoza. Pode-se falar de elementos ou corpos, dependendo da escala de análise. O artista tem uma ideia sobre os possíveis dos elementos e uma intuição sobre suas potências, todavia, somente a causalidade recorrente entre os elementos

---

em que o passado é um reservatório do tempo em que coexiste passado/presente/futuro.

e suas potencializações podem produzir a invenção. O artista é um mediador que contribui com seus próprios elementos nesse sistema, não mais um sujeito-autor individual com sua intenção. De acordo com Oiticica, o estado de invenção é profundamente solitário, mas ele é profundamente coletivo (OITICICA, 2009, p. 234). A invenção ocorre em uma operação auto-solidária em que o efeito futuro toma lugar. Há relações dinâmicas em constante alteração entre elementos da obra, do artista, dos participantes e do meio.

Finalizando, questiona-se que pensamento pode sustentar tal experiência na obra de arte que lida, diretamente, com sua constituição? Simondon, ao aportar uma filosofia técnica, se volta a um pensamento processual em constante individuação e direcionado a uma ontogênese do ser (indivíduo e meio) humano e não humano, ou seja, preocupa-se com como as coisas se tornam o que são, e não suas configurações finais. Pensamento esse que pode sustentar uma abordagem sobre a experiência na obra de arte, já que esta se modifica ao longo do tempo e ganha existência justamente em seu processo de construção matéria-tomando-forma a partir de individuações do sistema humano-obra-meio.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta*. Org. David Lapoujade. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006, p.117.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 83.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

ESCÓSSIA, Liliana da. *Relação homem-técnica e processo de individuação*. São Cristóvão, SE: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 1999, p. 55.

JONES, Caroline (org.). *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2006.

MACHADO, Arlindo. O que é o digital? In: *Ciclo paradigma digital*. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006, p. 26.

MASSUMI, Brian. "Technical Mentality" revisited: Brian Massumi on Gilbert Simondon. In: *Parrhesia*, n. 7, 2009, 36-45.

OITICICA, Cesar, COHN, Sergio & VIEIRA, Ingrid (org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p.109.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 97.

OLIVEIRA, Andréia Machado. *Corpos Associados: interatividade e tecnicidade nas paisagens da arte*. Porto Alegre: PPGIE/UFRGS, 2010. Tese (Doutorado em Informática na Educação).

PARR, Adrian (org.). *The Deleuze Dictionary*. Nova York: Columbia University Press, 2005, p. 89.

PELPART, Peter. *O Tempo Não-Reconciliado*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998, p. 47.

POSTER, Mark & SAVAT, David. *Deleuze and New Technology*, 2009.

SALLES, Cecília A. *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2006.

SIMONDON, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Grenoble: Ed. Jérôme Millon, coll. Krisis, 2005.

SIMONDON, Gilbert. A Gênese do Indivíduo. In: *Cadernos de Subjetividade – O Reencantamento do Concreto*. São Paulo: Hucitec/EDUC, 2003, p. 106.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, Editions Montaigne, [1958] 1989.

SIMONDON, Gilbert. *El individuo y su genesis Físico-Biológica – La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Tradução Ernesto Hernández B. Universitaires de France, 1964, p. 67.

*Recebido em: 02 de outubro de 2011*

*Aprovado para publicação em: 12 de novembro de 2011*

Apoio: FAPERGS/Brasil.

**Andréia Machado Oliveira**

Professora Adjunta I do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no Centro de Artes e Letras; professora pesquisadora I da Universidade Aberta do Brasil e Coordenadora do curso de Especialização de TIC aplicadas à Educação da Universidade Federal de Santa Maria/NTE/UAB/UFSM-Brasil, Santa Maria/RS, Brasil. E-mail: andreaoliveira.br@gmail.com