

**A GÊNESE DA OBRA DE ARTE:
OPERAÇÕES TECNO-ESTÉTICAS ENTRE MATÉRIA E FORMA E SEUS ELEMENTOS**

Andréia Machado Oliveira¹

Resumo

O presente artigo visa problematizar a gênese da obra de arte a partir de relações tecno-estéticas entre matéria e forma, bem como a partir de uma investigação sobre os elementos menores que constituem a obra. Tal abordagem sustenta-se em Gilles Deleuze e Gilbert Simondon e sua filosofia técnica, considerando a obra de arte como um objeto tecno-estético em constante formação. Entende-se que a obra se constitui não taxando uma identidade à matéria, mas atualizando-a em sua contingência, uma vez que a arte atribui expressividade às qualidades da matéria.

Palavras-chave: obra de arte, tecnologia, matéria, forma, elemento.

Abstract

This article aims to discuss the genesis of the works of art through the techno-aesthetic relationship between matter and form, as well as through an investigation into the minor elements which make up the artwork. Such approach is based on Gilles Deleuze and Gilbert Simondon and their technical philosophy, considering the artwork as a techno-aesthetic object in constant formation. It is understood that artwork is constructed, not by limiting identity, but by renewing possibilities, since art gives expression to the qualities of matter.

Palavras-chave: artwork, technology, matter, form, element.

¹ Professora da UFSM e Artista multimídia. Bacharel e Licenciatura em Artes Visuais; Mestre em Psicologia Social e Institucional/UFRGS e Doutora em Informática na Educação/UFRGS e Université de Montréal/Canada. Integrante dos grupos: Corpo, Arte e Clínica/UFRGS; NESTA (Núcleo de Estudos de Subjetivação, Tecnologia e Arte)/UFRGS; e SenseLab research-creation group/Hexagram – Canada. Pesquisa sobre arte, tecnologia, filosofia e subjetivação.

O presente artigo aborda a obra de arte em seu processo de individuação via uma ontologia da matéria, indo além de um recorte humano. Esclarece-se que quando se aborda relações entre matéria e forma, não se trata de um relativismo materialista infundado que aceita qualquer matéria, em qualquer meio, tomando qualquer forma. Nem de um idealismo que requer uma forma ideal e se cega às formas implícitas que as matérias aportam. Trata-se de compreender o que se produz na experiência de produção da obra, bem como na experiência entre obra, artista, espectador, galeria –, com suas matérias, elementos e formas implícitas.

Entende-se que não existe a obra em si, mas a experiência estética com e na obra, a individuação de matéria-tomando-forma no sistema obra-humano-meio. Nesse sentido, o filósofo francês Gilbert Simondon (1924-1989) se volta a um pensamento processual sobre a constituição dos objetos tecno-estéticos em constante individuação. Sua filosofia técnica direciona-se a uma ontogênese do ser (indivíduo e meio) humano e não humano, preocupando-se com o modo como as coisas se tornam o que são, e não com suas configurações finais. Pensamento que pode sustentar uma gênese da obra de arte que se modifica ao longo do tempo e ganha existência justamente em seu processo de construção matéria-tomando-forma.

A matéria-tomando-forma na Arte

Nascemos dotados de uma forma que irá desaparecer. Somos cria de um exótico paradoxo: a energia do informe e a fome de forma, hesitante pêndulo que movimenta e colore a criação.

PRECIOSA, 2010, p. 54.

A matéria que se fala aqui é inseparável da forma, sendo a vida esse constante fazer-se matéria-forma em todos os níveis. A arte, ao trabalhar sobre a própria vida, nada mais faz que explicitar tais relações entre matéria e forma. Tal concepção vai de encontro à concepção hilemórfica aristotélica que pondera forma e matéria como realidades independentes na busca de um sistema universal de classificação, do mesmo modo que separa corpo e alma. Forma e matéria, na concepção hilemórfica, são duas entidades abstratas e sem relação. Desconsidera-se, na visão hilemórfica, a operação tecno-estética entre matéria e forma, sendo que há uma forma abstrata imposta a uma matéria inerte, uma ideia pré-concebida do artista que se reproduz

em certo material que a acolhe. Uma experiência baseada na estrutura sujeito e objeto, sendo «esta estrutura identificada com a relação básica do conhecedor para o conhecido. O sujeito é o conhecedor, o objeto é o conhecido» (WHITEHEAD, 1967, p. 175). Existe uma ideia interior e subjetiva que guia a execução da obra e que se externaliza em um objeto com uma matéria passiva, ou seja, há uma ideia linear de uma causa assentada no passado que se concretiza em um efeito no presente. Entretanto, contrário a tal posição de um sujeito criador que impõe uma forma à matéria, Oiticica nos fala que:

a obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita a minha obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, mais nada. (OITICICA, 1986-1987, p. 95).

Simondon (1964) também se opõe a tal visão dualista hilemórfica; ao contrário, ele busca unir forma e matéria a partir de uma filosofia da técnica, das operações tecnológicas que demonstram que forma e matéria pertencem ao mesmo processo, isto é, que «a formação é uma operação comum à forma e à matéria em um sistema» (SIMONDON, 1964, p. 23), sendo que matéria e forma estão em constante transformação. Como em seu exemplo da fabricação do tijolo que para existir precisa de uma relação íntima entre o barro e o molde, precisando um barro determinado para um molde específico, sendo «necessário que uma operação técnica efetiva institua uma mediação entre uma massa determinada da argila e esta noção técnica de paralelepípedo» (Ibidem, p. 18).

Não é impor uma forma à matéria, mas, através de uma operação tecno-estética, efetuar «um encontro entre duas realidades heterogêneas, e instituir uma mediação, por comunicação entre uma ordem inter-elemental, macrofísica, maior que o indivíduo, e uma ordem intra-elemental, microfísica, menor que o indivíduo» (Ibidem). Há uma mediação, a preparação da argila já deve considerar o molde a ser utilizado, bem como o molde fabricado já atenta ao material que vai abrigar, ambos são preparados para o encontro. «Para dar uma forma, é necessário construir *tal* molde *definido*, preparar de *tal* maneira, com *tal* espécie de matéria» (Ibidem). O molde, a forma não é um limite externo imposto à matéria, bem pelo contrário, pois, caso seja, ele não sustenta a matéria. A forma, antes de se tornar um limite externo, ela é uma requisição interna, uma necessidade daquele tipo específico de matéria, isto é, não é uma estrutura geométrica, mas limite de forças da matéria. «A argila preparada será aquela na qual cada molécula estará efetivamente em comunicação, qualquer que seja seu lugar em respeito às paredes do molde, com o conjunto das pressões exercidas pelas paredes» (Ibidem, p. 19).

A matéria não é passiva, mas ativa com relação à forma, bem como a forma é ativa em relação à matéria. A forma intervém sobre o movimento de coesão e composição das moléculas, influenciando na própria constituição da matéria; assim como a matéria comunica e constrói a

forma que a suporta. Sempre há relações de força entre forma e matéria. A argila, ao ser retirada do solo, pelo artesão, já tem uma forma; quando ele a sova, ela também já tem uma forma conforme suas propriedades; quando a argila é colocada no molde, ela já solicita determinado formato do molde, entre muitos possíveis, não permitindo qualquer um.

Portanto, «a qualidade da matéria é fonte de forma, elemento de forma que a operação técnica faz trocar de escala» (Ibidem). A última forma que se define não surge de uma ideia imposta, ela é uma fase de uma cadeia de transformações que ocorre em nível molecular de acordo com sua topologia. A forma não põe fim à deformação da argila. A deformação nos mostra que há inúmeras formas em formação, que não se trabalha puramente sobre a matéria, mas sobre as formas da matéria. O primeiro gesto do artista sobre a matéria já formada, vai se desdobrando até à forma final estipulada. A forma estabiliza a deformação da matéria em certo momento, que, posteriormente, torna-se a transformar novamente. Contudo, a forma somente pode atuar sobre as propriedades que a matéria já traz, como a argila a ser moldada. Segundo Simondon,

para que a matéria possa ser moldada em seu devir, é necessário que seja, como a argila no momento em que o oleiro a pressiona no molde, de realidade deformável, quer dizer de realidade que não tem uma forma definida, senão todas as formas indefinidamente. (SIMONDON, 1964, p. 20).

A operação técnica entre matéria, forma e energia em certo meio associado constrói a obra de arte. A forma estabiliza a deformação da matéria; a matéria define a forma; e a energia, veiculada pela matéria é potencializada pela forma. Como a relação matéria, forma e energia encontra-se em ressonância interna, a matéria encontra-se tomando forma. A matéria veicula a energia, enquanto a forma a distribui. O princípio de individuação nada mais é que a operação entre matéria e forma, sendo que o indivíduo não é matéria mais forma, mas a operação em que a matéria toma forma em ressonância interna, em trocas energéticas.

Deste modo, a operação técnica se dá pelas propriedades da matéria, pela ação externa (gestos) do artista e pela forma como limite e estabilidade molecular. O processo de individuação requer um sistema de matéria, forma e energia em ressonância interna. Matéria é ressonância, «matéria é então definida em termos de uma forma-tomando atividade imanente ao acontecimento de tomar-forma» (MASSUMI, 2009, p.43) e, nessa operação, a matéria se forma em trocas de energia. Assim, «*natureza* é então a universalidade desta imanente forma-tomando atividade que é matéria: isto é, a imanência de cada acontecimento de tomando-forma, como princípio de individuação animando todos que vêm para a existência» (Ibidem). A existência advém do acontecimento, da experiência em que a matéria encontra-se em constante tomar-forma. Deste modo, «não existe “Alma” imanente na Natureza de Simondon – somente forma-tomando atividade informativa forma-tomando actividade informal» (Ibidem), em formação.

Se a forma está sempre em formação, a matéria-tomando-forma, isto implica que a matéria já traz formas implícitas como um limite preexistente que determina a operação tecno-estética. «É necessário que a matéria esteja estruturada de uma certa maneira, que tenha propriedades que sejam a condição da formação» (SIMONDON, 1964, p. 29). As formas implícitas são topológicas e não geométricas. A matéria argila não pode gerar qualquer forma, mas somente as possíveis de acordo com suas formas implícitas. Como coloca Wilson,

os artistas precisam entrar no coração da matéria, no corpo da pesquisa. Eles precisam deixar suas mãos sujas (com todas as positivas e negativas conotações que a frase sugere). Os artistas necessitam realizar sua pesquisa sobre seu próprio laboratório, avançando de seus pastéis para o gosto dos microscópicos, centrifugas e géis. (WILSON in JONES, 2010, p. 128).

Nas séries de fotografias “InCorpORaÇõEs” (2010-2011), da artista brasileira Andréia Oliveira, fica clara a atuação das formas implícitas na obra. Havia uma intenção inicial da artista de misturar os corpos das diferentes modelos fotografadas, todavia cada modelo foi fotografada de modo diferenciado: uma com contraste de luz, outra com luz regular; uma com distâncias longas, outras com distâncias bem próximas. Ainda, os corpos das modelos apresentam características bem diferenciadas. No monitor do computador, as modelos se transformaram em pixels, contudo com diferenças infinitesimais nas qualidades de luz dos pixels de cada modelo que solicita em tratamento e formas diferenciadas. As formas implícitas dos corpos das modelos e dos pixels determinaram séries diferentes. Os corpos das modelos não conseguem se misturar, não se atraíram e nem se incorporaram, pois suas formas implícitas e seus elementos não se compõem.

Para Simondon, «saber utilizar uma ferramenta, não é somente ter adquirido a prática dos gestos necessários; é também saber reconhecer, através dos sinais que chegam ao homem pela ferramenta, a forma implícita da matéria que se elabora, no lugar preciso que ataca a ferramenta» (SIMONDON, 1964, p. 30). Com isso se quer dizer que a matéria porta formas implícitas que impõe limites prévios às operações tecno-estéticas. Na madeira, o limite elemental é a célula que constitui determinadas fibras; nas imagens digitais, o limite elemental são os pixels. Os elementos trazem formas implícitas que somente aparecem no fazer, na operação técnica, como, por exemplo, no corte da madeira. «Essas mesmas formas implícitas, as fibras, podem ser utilizadas como poros (por secção transversal) ou como estruturas elásticas resistentes (por secção longitudinal)» (Ibidem, p. 31). Simondon nos explica que:

a porosidade não é uma qualidade global que um pedaço de madeira ou de terra poderia adquirir ou perder sem relação de inerência com a matéria que a constitui; a porosidade é o aspecto sob o qual se apresenta, na ordem de magnitude da manipulação humana, o funcionamento dessas formas implícitas elementares que são os poros da Madeira tal como existem de fato. As variações da porosidade não são trocas de qualidade, senão

modificações dessas formas implícitas: os poros se fecham ou se dilatam, se obstruem ou desenvolvem. (Ibidem, p. 32).

Ao mesmo tempo que as formas implícitas delimitam as operações tecno-estéticas, elas precisam destas operações para se expressarem. Com isso, matéria e forma não se opõem, pois há formas implícitas na própria matéria.

O elemento menor da obra de arte

A variedade de cores, de formas, de tons, a variedade das pregas, dos franzidos, dos sulcos, dos contatos, morros e desfiladeiros, das peneplanícies, a variedade topológica singular, que é a pele, é descrita o mais pobremente possível por uma mistura compósita, gradual e maleável, de corpo e de alma. Cada lugar singular, mesmo banal, forma então uma mistura original. Digamos que essas misturas, quando chegam ao contato, analisam-se ou fazem surgir, de sua composição, os elementos simples.

SERRES, 2001, p. 22.

A obra de arte é apreendida a partir do seu modo de existência, isto é, a partir de sua individuação, de seu tornar-se objeto tecno-estético, como colocado anteriormente. Assim, como o interesse deste artigo consiste em abarcar a individuação dos objetos tecno-estéticos, obra de arte, e não, os próprios já individuados, remete-se a sua gênese, aos seus elementos constitutivos. Contudo, faz-se necessário esclarecer a que tipo de elemento aqui se refere. Diferenciam-se os elementos da arte concebidos na modernidade, por artistas-teóricos como Paul Klee (2001) e Kandinsky (1979) que buscavam uma análise formal nos contornos da obra, dentro da moldura, em que haveria uma tensão entre os elementos, identificados *a priori*, como ponto, linha, plano, textura e volume; ou como Umberto Eco (2001) que fala sobre a multiplicidade de elementos e leituras que compõe a obra; ou, ainda, como Didi-Huberman (1998) que aponta para a multiplicidade de elementos que a obra desperta na consciência ou no inconsciente do observador. Busca-se, aqui, os “n” modos de operar de “n” elementos (cor, textura, palavra, som, ideias, pixel...) em certo meio associado, que ultrapassa a moldura da obra ou a relação estrita obra-espectador, considerando que humano, obra e meio associam os elementos através de uma operação tecnológica. A obra surge nesse processo pragmático operacional em nível das moléculas e dos elementos. Em suma, trabalha-se com um método associativo, via uma tecnologia, que traz e associa elementos díspares em um outro sentido particular.

O elemento tanto se propaga como salta de uma época a outra produzindo tecnologias distintas em cada época em um sentido de progresso. Tal progresso não é visto como desejo de mudanças nem como melhoria, mas como uma concretização pelo elemento técnico, isto é,

[...] esse desejo de mudança não opera diretamente no ser técnico; ele opera somente no homem como inventor e como utilizador; além disso, essa mudança não deve ser confundida com o progresso; uma mudança muito rápida é contrária ao progresso técnico, pois impede a transmissão, sob a forma de elementos técnicos, das conquistas de uma época para a seguinte (SIMONDON, 1989, p. 70).

O progresso técnico torna-se claro quando se pensa na arte. Um artista desenvolve o seu trabalho não no sentido de ser melhor do que o artista anterior, de querer mudar para fazer algo simplesmente diferente ou de querer realizar um desejo estritamente pessoal, isto nos parece óbvio. Sabe-se que inexiste uma evolução dentro da História da Arte, chega a ser absurdo colocar que Picasso é mais evoluído do que Leonardo da Vinci ou Rembrandt menos que Duchamp. Entretanto, concorda-se que, no percurso da História da Arte, ocorrem diálogos entre as épocas via os elementos de cada obra, transformando os modos de configuração formal. Pondera-se que o deslocamento dos elementos de uma época a outra visa almejar um progresso técnico a partir de visões de mundo construídas em cada sociedade tecnológica.

Cada artista, ao buscar transgredir a tecnologia de sua época, volta-se aos elementos vigentes em seu fazer, contudo, também, aporta os elementos dos indivíduos e conjuntos de outras épocas ou áreas distintas. Torna-se inviável transpor diretamente outros indivíduos, já que obtém-se uma cópia ou um remendo que não se adere. O que se pode remeter é ao elemento que salta e forma outros indivíduos e conjuntos. Como o caso do elemento rembrandtiano, referido pelo diretor inglês Peter Greenaway², que chega até a atualidade. Greenaway menciona que, em seu recente trabalho multimídia sobre a “*Ronda Noturna*” (1642) de Rembrandt, ele busca um diálogo entre o homem da tecnologia digital e suas particularidades (ele próprio) e o homem barroco com as tecnologias de sua época, a partir de um elemento da obra: o claro-escuro de Rembrandt. Investiga, na sua obra, como este elemento rembrandtiano chega no contemporâneo e se individualiza. Neste sentido, os indivíduos e os conjuntos pertencem a cada época, constituindo-se na tecnologia presente, mas os elementos transitam e são geradores de individualizações. Rembrandt com sua obra falou de sua época, mas também mergulhou no pré-individual, que não tem tempo, buscando e gerando elementos, sendo que seu elemento continua em movimento, como agora na obra de Greenaway com a tecnologia do computador.

Ainda, o elemento pode desterritorializar-se em sua própria época, movendo-se por áreas do conhecimento distintas. Hofstadter, em seu livro “*Godel, Escher, Bach: an eternal golden braid*” (1989), aponta proximidades nas construções sobre o finito e o infinito e o paradoxo, nas

² Trabalho apresentado pelo artista no evento Fronteiras do Pensamento – Braskem, Porto Alegre, Brasil, 2007.

leis do matemático Godel e nas obras dos artistas Escher e Bach. Sabe-se que, inicialmente, as obras de Escher causaram interesse aos matemáticos, crislógrafos e físicos e, posteriormente, aos artistas, uma vez que não se enquadravam nos movimentos emergentes na época e explicitavam leis matemáticas vigentes. Suas gravuras não são mais uma representação fiel da realidade, mas sim uma percepção do espaço observado através de outras óticas. Uma grande parte da obra de Escher está relacionada com esta sobre-sugestão do espaço. Entretanto, esta sugestão não é o que Escher pretendia alcançar. Os seus trabalhos são, antes, reflexos desta tensão peculiar, inerente a cada reprodução, de uma situação espacial projetada sobre uma superfície de um desenho que é uma representação imagética estruturada através de algum modelo lógico, portanto, uma ilusão; ele representa três dimensões sobre uma superfície bidimensional. Escher, embora ligado à matemática, não constrói como um matemático, mas como um carpinteiro com suas ferramentas através da experimentação: metro e compasso trabalhando sobre os espaços projetivos. Por exemplo, ele soube, brilhantemente, reproduzir a superfície de um lado somente – já idealizada pelo matemático Möebius.

A gravura de Escher do passeio das formigas é uma bela representação gráfica do modelo que descrevemos e que se organiza como uma representação geométrica projetiva matemática. Ao apresentar a superfície de um lado só, ele mostrou que esta representação espacial carrega em si as formas e a visualidade da noção de infinidade e de continuidade, muito discutidas na matemática do século XVIII (OLIVEIRA, HILDEBRAND, 2008, p. 177).

Deste modo, Escher explicita uma ruptura com o modelo cartesiano baseado na razão, na construção perspectiva e na “invariância métrica euclidiana” utilizada para representar os espaços matemáticos e artísticos, desde o período renascentista até o início da modernidade. Escher, em seus trabalhos, representa elementos tridimensionais que se deformam pelas interações construtivas através dos suportes bidimensionais. «Hoje, sabemos que as representações euclidianas são subconjuntos dos espaços de representação não-euclidianos e estes, por sua vez, são subconjuntos dos espaços de representação topológicos onde as redes se organizam» (Ibidem). Entende-se que o elemento escheriano transita pela arte, pela matemática, música, filosofia em vários momentos distintos.

Como pólenes, os elementos migram de lugares e onde se alojam nascem formas, indivíduos resultantes da própria adaptação ao meio, ou seja,

o único meio em relação ao qual existe uma adaptação não-hipertélica é o meio criado pela adaptação mesma; aqui, o ato de adaptação não é somente um ato de adaptação no sentido com que se usa essa palavra quando se define adaptação com relação a um meio que já é dado antes do processo de adaptação (SIMONDON, 1989, p. 55).

No elemento está a concretização do processo relativo ao próprio meio. Há uma adaptação do elemento ao meio, contudo, também do meio ao elemento, já que não se fala de um meio dado, mas de um meio concretizado no processo de adaptação. Em relação a Escher e à matemática, os elementos transitam na mesma época e se adaptam aos meios associados distintos da arte e da matemática; se os elementos não se adaptassem a esses meios, não seriam possíveis tais construções, bem como quando os elementos se adaptam ao meio, eles criam um meio associado concretizado, alterando o próprio meio da arte e da matemática.

Também na produção de um mesmo artista observa-se o deslocamento dos elementos. Na obra da artista brasileira Helena Kanaan, percebe-se como o elemento textura se transporta em diferentes meios. Sobre a pele da pedra (litogravuras), ela descobre os poros da pedra que se misturam com seus próprios poros e o resultado é a construção de uma pele transparente no papel. Mas seu trabalho não se finaliza na impressão da lito sobre o papel, Kanaan transporta essas peles transparentes para outras materialidades, criando corpos in-formes. Em sua instalação "*Impressões que re-im-pelem*" (2009), o elemento textura, que vem da pedra, se adere em superfícies in-formes do látex e, na instalação, atinge a pele do espectador. Sua obra é paradoxal, pois traz sensações de matéria viva nas peles que pulsam, mas, por outro lado, sensações de morte nas peles que perdem seus corpos. Deste modo, o espectador é capaz de sentir as texturas do seu corpo e as texturas das peles em degeneração pelo tempo.

Outro exemplo, na videoinstalação "*CoRPosAsSoclaDos*" (2009-2010) de Andréia Oliveira, as imagens mudam de tecnologias, das xilogravuras para a videoinstalação, e elementos são transportados e incorporados de modos singulares em cada meio tecnológico. Como o elemento textura que se adapta de inúmeras maneiras: adaptado na matriz de gravura, criando formas gravadas; adaptado no papel ou outras superfícies, se multiplicando e criando novas composições; e pode se adaptar no computador ou na projeção, obtendo diferentes materialidades. Enquanto as texturas se encontram presentes na xilogravura desde o primeiro momento, no computador, elas precisam ser produzidas. Ao trocar de meios tecnológicos, os elementos transformam suas qualidades, criando novas obras. Ou como o elemento mão que primeiramente pertence ao corpo configurado na xilogravura e, posteriormente, se adere a outras partes do corpo com outras funções construindo diversos corpos, como na videoinstalação e nas fotografias referidas.

Deste modo, coloca-se que o que se transporta e se adapta ao meio associado são os elementos que produzem determinados indivíduos e conjuntos. Simondon refere que há uma passagem de causalidade recíproca que não é linear, mas a mesma realidade existindo na maneira de elemento, nas características do indivíduo e do conjunto; movendo-se dos elementos aos conjuntos e dos conjuntos anteriores aos elementos posteriores que se introduzem nos

indivíduos cujas características eles modificam. Inexiste uma dissociação entre elemento, indivíduo e conjunto, e, muito menos, uma hierarquização, isto é, há uma propagação dinâmica do elemento ao conjunto e vice-versa em constante e recíproca mutação. Foca-se sobre o elemento, pois se compreende que ele detém a gênese da obra, e é ele que habita o pré-individual na individuação. Assim, não se busca um recorte classificatório do que é o elemento em cada indivíduo ou conjunto, mas o modo como se produzem as obras decorrentes 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 associado, ele é associativo. Quando se habita um lugar novo – cidade, casa, instalação de arte – são os elementos que vão tecer as associações entre o meio associado que o ser vivo traz e o meio associado daquele espaço que comporta o tempo. Existem elementos que se associam rapidamente em outro meio, mas há outros que precisam de tanto tempo que o meio não suporta. São questões de velocidade e lentidão do plano de consistência, como nos diz Deleuze. Por isso, visa-se compreender o elemento não em sua materialidade, mas em sua organização. 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 concretizam; por fim, o conjunto que os indivíduos constituem e a abertura para novos elementos. Talvez, possa-se estender a Deleuze (1997) que aponta, no movimento do ritornelo, primeiramente uma disposição, uma tendência para algo ocorrer em um plano pré-individual; após, uma operação de territorialização, de formação de algo; e, posteriormente, com o território definido, abre-se aos coletivos e aos devires da desterritorialização.

O elemento foge do controle do indivíduo, sendo paradoxal, pulador, o próprio *non-sense*. 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 diferenciais), realmente

encarnam termos, formas, qualidades e espécies (coisas, objetos, organismos) (THACKER, 2009, p. 174). Cada elemento tem sua forma implícita que constrói as singularidades do meio associado em que se encontra. 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, sendo que «é o material que torna-se expressivo, não o artista» (BOLT, 2010, p. 268).

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 se encontra. Como Deleuze (1969) mostrou, 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.

A arte atribui expressividade às qualidades da matéria. Não é impor uma forma à matéria, mas tornar expressiva a própria matéria, ou seja, não é taxar uma identidade à matéria, mas atualizá-la em sua contingência.

REFERÊNCIAS

- BOLT, Barbara. "Unimaginable Happenings: Material Movements in the Plane of Composition". In: ZEPKE, Stephen & O'SULLIVAN, Simon. *Deleuze and Contemporary Art*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. V. 4. São Paulo: Ed.34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- JONES, Caroline (org.). *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Golden, Escher, Bach: an eternal golden braid*. New York: Vintage Books, 1989.
- KANDISNKY, W. *Point and line to plane*. New York: Dover Publications, 1979.

- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MASSUMI, Brian. "Technical Mentality" revisited: Brian Massumi on Gilbert Simondon. In: *Parrhesia*, n. 7, 2009, 36-45.
- OITICICA, Helio. In: CLARK, L. *Catálogo Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro/São Paulo: INAP/FUNARTE/MAC-SP, 1986-1987.
- OLIVEIRA, Andréia M., HILDEBRAND, Hermes R. "O acontecimento em Escher e nas Imagens Digitais: Conexões entre Arte e Matemática". In: *Proceedings of the 4th International conference on Digital Arts*. Porto, 2008.
- OLIVEIRA, Andréia Machado. *Corpos Associados: Interatividade e Tecnicidade nas Paisagens da Arte*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- PAUL, Christiane. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- PRECIOSA, Rosane. *Rumores Discretos da Subjetividade*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- 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.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objects techniques*. Paris: Editions Aubier, 1989.
- THACKER, Eugene. "Swarming: Number versus Animal?" In: POSTER, Mark & SAVAT, David. *Deleuze and New Technology*, 2009.
- WHITEHEAD, Alfred N. *Adventures of Ideas*. Nova York: The Free Press, 1967, p. 175