

Andréia Machado
Oliveira >
Tania Mara Galli
Fonseca >>

Corpo, Imanência e Arte

Resumo

O presente artigo aponta a importância de uma abordagem filosófica sobre as pragmáticas dos corpos em relação aos planos de imanência e transcendência, em diferentes momentos históricos, a fim de se problematizar experiências intensivas propostas no campo da Arte na pós-modernidade. Assinalam-se, brevemente, três modos distintos de efetuação de corpo e planos de imanência e transcendência: corpo pertencendo ao plano de imanência em posição antagônica ao de transcendência; corpo pertencendo a um plano absoluto que une imanência e transcendência; e corpo pertencendo a planos imanentes-transcendentes. Tais abordagens têm fundamentação teórica em Baruch Espinosa, Gilles Deleuze e Gilbert Simondon, bem como em alguns artistas pós-modernos. Fala-se em um corpo promíscuo, já que se movimenta e se expressa de diferentes modos, transmutando-se na multiplicidade de sua existência.

Palavras-chave: Corpo. Imanência. Arte. Experiência.

Abstract

This article highlights the importance of a philosophical approach to the pragmatics of bodies in relation with the planes of immanence and transcendence, at different historical moments, in order to problematize intensive experiences proposed in the field of art. We briefly look at three different modes of the coming-to-being of bodies and planes: the body belonging to the plane of immanence placed in opposition to the plane of transcendence; the body belonging to the absolute plane which unites the planes of immanence and transcendence; and the body which belongs to both the plane of immanence and the plane of transcendence. These approaches are theoretically founded on concepts elaborated by Baruch Spinoza, Gilles Deleuze and Gilbert Simondon as well as developed in practices by various post-modern artists. We posit the term promiscuous body to describe how a body moves and expresses itself as different modalities as it transmutes in the multiplicity of existence.

Keywords: Body. Immanence. Art. Experience.

> Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias Educacionais em Rede da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Artista multimídia e pesquisadora com experiência nas áreas de arte e tecnologia, subjetivação contemporânea, sistemas interativos, tecnologias criativas, bem como em produção de projetos culturais e educacionais.

>> Psicóloga, Professora Titular do Instituto de Psicologia da UFRGS, docente pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, pesquisadora CNPq e autora de diversos artigos e livros na área de estudos da subjetividade.

Corpo, meio, experiência, palavras presentes no campo da Arte e que, aqui, são problematizadas no cruzamento com o campo da filosofia a partir do conceito de imanência em diferentes momentos históricos. Os corpos pertencem aos meios que os integram e os abrigam, constituem-se ao ato de se experienciar nos encontros. Ilude-se, por muitas vezes, que se carrega o mesmo corpo, todavia o corpo transmuta-se, constantemente, pelos meios que habita ou transcorre. Transforma-se não apenas a aparência, como camaleões, mas o próprio meio interno se modifica ao (re) criar os meios externos, entendendo que os meios que se habitam também estão em constante construção. Tal entendimento filosófico sobre as pragmáticas dos corpos em relação aos planos de imanência e transcendência se traz para o campo da Arte a fim de compreender relações entre corpos e meios em algumas obras pós-modernas.

Corpos em Planos Imanentes

Os corpos pertencem ao meio, ao espaço-tempo do encontro no *entre* do próprio corpo e de outros corpos, ao ato de se experienciar nos encontros.

Um corpo não é uma unidade fixa com uma estrutura interna estável ou estática. Ao contrário, um corpo é uma relação dinâmica cuja estrutura interna e cujos limites externos estão sujeitos a mudanças. Aquilo que conhecemos como corpo é simplesmente uma relação temporariamente estável. (HARDT, 1996, p. 1470).

Há um processo contínuo em que meio e corpo se constroem mutuamente. Ao se colocar que corpo e meio se produzem no mesmo processo, faz-se necessário deter-se um pouco mais a algumas concepções sobre os modos de relação entre corpos e meios.

Neste sentido, torna-se inevitável se voltar para a questão da imanência, já que ela determina diversos modos de entendimento dessas relações. Visa-se, também, esclarecer a que tipo de relação de imanência, aqui, se refere. Observa-se que a filosofia pensa o corpo de diferentes maneiras em relação aos planos de imanência e de transcendência. Assinam-se, brevemente, três modos distintos de efetuação de corpo e planos de imanência e transcendência: corpo pertencendo ao plano de imanência em posição antagônica ao de transcendência; corpo pertencendo a um plano absoluto que une imanência e transcendência; e corpo pertencendo a planos imanentes-transcendentes (OLIVEIRA, 2010). Tal entendimento filosófico sobre as pragmáticas dos corpos em

relação aos planos de imanência e transcendência faz-se essencial para compreender as relações entre corpo e meio no campo da Arte.

Estes modos de entendimento, mesmo que colocados em linearidade histórica, entrecruzam-se e coexistem na cultura contemporânea. Como berço da cultura ocidental, o pensamento platônico afirma a superioridade da transcendência sobre a imanência, forjando o ideal de perfeição bom/belo antagônico ao mundano. São colocados dois planos em direções opostas: o plano de transcendência, morada da alma, ascendendo hierarquicamente como perfeição a ser atingida (por poucos); e o plano de imanência, morada do corpo, que precisa ser controlado e cerceado a fim de não macular a pureza da alma. O corpo está a serviço da alma, um servo não confiável e imprevisível que deve se ater ao seu pecaminoso plano imanente. Dois mundos que não devem se tocar, ao contrário, para atingir a supremacia da transcendência divina se precisa negar a imanência da vida mundana, ou, ao menos, afirmar sua inferioridade. Assim, o que resta ao homem é buscar sua essência única e comum a todos, como na máxima aristotélica “O homem é um ser racional”, que exclui todas as outras maneiras de ser além do racional. Pode-se dizer que tal hierarquia da alma sobre o corpo denota a mão da moral guiando as ações dos homens. A vida converge em realizar o dever, buscar a essência geral das coisas a fim de atingir a transcendência, Deus, salvando a alma e desviando-se do corpo e de seu movediço plano de imanência.

Na arte renascentista se percebe a busca desse ideal ora pela supremacia da alma sobre o corpo, como em Leonardo da Vinci (1452-1519), que dá alma aos belos corpos, visando um ideal de perfeição; ora pela censura aos desejos do corpo, como em Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Bruegel (1525-1569), que explicitam as tentações e os pecados a que o corpo é constantemente acometido; oscilando entre o paraíso da alma e o inferno do corpo. A vida é movida por um Deus que dá vida às almas e vigia os corpos, sendo a razão a faculdade mais confiável. Percebe-se uma procura pelo domínio e mensurabilidade do espaço via razão, uma aspiração em possuir a realidade exterior através da categorização e classificação. Esta ambição pode ser visualizada na arte pela lei da perspectiva, que domina as medidas de todo o espaço dando uma ilusão espacial da realidade; nas leis da proporção que colocam o homem como centro e medida de todas as coisas; nos estudos científicos de anatomia humana e da natureza em geral; na composição espacial que localiza o homem como centro composicional da obra e como de observador; bem como os físicos, formulando leis que dessem conta de explicar, mensurar e determinar a realidade. Observa-se um pensamento recursivo voltado a atingir, pela razão, uma realidade dada *a priori*, ficando o ser humano com o papel de observador de algo já existente, de contemplador da obra, interagindo primordialmente via o sentido do olhar e preso à *mimese* de um real absoluto; como, por exemplo, a *Escola de Atenas*, de Rafael Sanzio (1483-1520).

Outro modo de compreensão sobre a relação corpo e planos consiste em corpo e alma pertencendo a um mesmo plano infinito e absoluto, inexistindo um plano para a alma e outro

para o corpo, uma substância que pertença à alma e outra, ao corpo. Neste sentido, o homem barroco, mesmo com a incisiva presença de Deus e com uma representação racional, inquire algo de humano na imanência do corpo que pertence ao plano divino. Rembrandt Harmenszoon (1606-1669), na busca de um corpo-matéria constituído de alma-luz, trabalha sobre a materialidade da tinta e da cor, criando corpos que vibram e imanam da escuridão, como na obra *Isaac e Rebeca* (1666). E Johannes Vermeer (1632-1675), que resgata o cotidiano em sua singularidade, mostrando que aquele corpo somente poderia realizar aquela ação naquele meio, como na obra *A criada de Cozinha* (1658). No barroco, pulsam multiplicidades de maneiras de ser em um turbilhão de emoções, sempre atreladas a uma unidade infinita, absoluta e divina que exige certa coerência.

Com certeza, tal relação corpo e plano infinito encontra sustentação na filosofia de Baruch de Espinosa (1632-1677). Os planos de imanência e transcendência, que apresentavam posições polarizadas na filosofia platônica e aristotélica, unem-se na filosofia espinosiana. Por mostrar a imanência e as intensidades dos corpos de um modo não formulado anteriormente, Deleuze intitula Espinosa de príncipe dos filósofos: “Espinosa, o tornar-se-filósofo infinito. Ele mostrou, erigiu, pensou o ‘melhor’ plano de imanência, isto é, o mais puro, aquele que não se dá ao transcendente, nem propicia o transcendente, aquele que inspira menos ilusões [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 78, tradução nossa). Espinosa junta o plano de transcendência, divino, e o plano de imanência, da natureza, formando um plano único, infinito e absoluto. O Ser, Deus, encontra-se na imanência e está em todas as coisas, ou seja, Deus é natureza.

Nesta relação, o corpo não está inferiorizado e nem em oposição à alma, mas paralelo a ela, sendo dois atributos diferentes, entretanto com mesma importância. “Paralelismo, estritamente falando, é entendido nem pelo ponto de vista de causas ocasionais, nem pelo ponto de vista de causalidade ideal, mas somente pelo ponto de vista de um Deus imanente e causalidade imanente” (DELEUZE, 1992, p. 109, tradução nossa), ou seja, tal paralelismo evita uma concepção materialista que busca as causas nas contingências ocasionais, ou uma concepção idealista que valoriza a supremacia das ideias. Corpo e alma são modos de expressão da substância infinita, do Ser, de Deus, e a perfeição consiste na realização, em máximo grau, da relação intensiva que se tem com Deus, ou seja, a perfeição humana é realizar a sua essência divina que consiste em seu modo singular de expressão de substância infinita, conquistando sua singularidade na unidade divina, presente em um plano de imanência. Corpo e alma são atributos da substância infinita de Deus, sendo o corpo um atributo de extensão e a alma um atributo do pensamento, sempre em paralelismo, isto é, a alma não pode sobreviver sem um corpo e todo corpo traz uma ideia de si, sua alma.

Espinosa formula o corpo como um novo modelo de compreensão da vida, visto sempre interligado à alma, sendo partículas em movimento e repouso. “Existir – com o corpo – é saber existir com o corpo-espírito *natural*, com a ‘alma tornada corpo’” (GIL, 2000, p. 100). A imanência é união corpo e alma em relações de

velocidades e lentidões que extrapolam aos referenciais antropocêntricos e antropomórficos (OLIVEIRA, 2010).

Dentro da filosofia espinosiana, três ideias se referenciam: substância, atributos e modos. Deus é substância infinita e absoluta que contém infinitos atributos. Os atributos não são adjetivos, mas sim verbos no infinitivo, como o atributo da chuva é chover, do cantor é cantar. O atributo é ação, assim Deus é ação infinita e só existe nas coisas em ato. Entretanto, mesmo sendo infinito, precisa das coisas finitas para se expressar. Ele se exprime com uma capacidade diferenciante através dos modos no plano da experimentação. Deus não é um Ser superior que organiza suas criaturas, ao contrário, ele existe nas e através das criaturas, ele precisa das criaturas para exprimir sua essência pelos atributos nos modos, nos existentes. “Esta substância, por sua vez, comporta-se como um sentido ontologicamente uno em relação aos modos que o exprimem e que nela são como fatores individuantes ou graus intrínsecos intensos” (DELEUZE, 1988, p. 82). Deus se exprime, os atributos são expressões, e a essência é exprimida. Contudo, mesmo Deus tendo infinitos atributos, são conhecidos apenas dois: corpo e alma. Os atributos são atributivos e não atribuídos e pertencem tanto à substância, Deus, como aos modos, os existentes. Os modos são modificações da substância, suas variações. Deus não é perfeito *a priori*, ele torna-se perfeito na perfeição dos atributos, num processo infundável na eternidade. Deus é causa em si, e os modos agem por necessidade de realizar sua natureza, Deus, e não por causas externas. Os modos são imanentes à imanência, assim, os corpos são imanentes aos meios.

Não é a imanência que se remete à substância e aos modos espinosistas, é o contrário, são os conceitos espinosistas de substância e de modos que se remetem ao plano de imanência como a seu pressuposto [...]. Espinosa é a vertigem da imanência da qual tantos filósofos tentam em vão escapar. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 66).

Portanto, fala-se de uma pragmática do corpo (e da alma) no plano de onde imanam, uma valorização da experiência que impugna uma idealização da vida. A imanência não se relaciona a um Alguma coisa como unidade superior a qualquer coisa, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanente à outra que não a si mesma que se pode falar de um plano de imanência. Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capaz de contê-lo (DELEUZE, 2002a).

Os existentes são iguais em atributos (corpo e alma), mas singulares nos modos de existir e de expressar, assim a vida deve voltar-se para a expressão de tais singularidades, para como se libertar do que impede tal expressão. Enfim, o que importa para Espinosa não é o que se vive, mas o quanto e o como se vive. Há uma *distinção quantitativa de potência* que diferencia os existentes, isto é, o que diferencia é o quanto se vive, o quanto se expressa a potência intensiva do viver, o quanto intensiva se faz a relação com o divino, seus graus de expressão das singularidades. A essência é uma determinação singular.

Na arte pós-moderna, Bruce Nauman, ao realizar a performance *Pinch Neck* (1968) em que fica por um longo tempo tocando em sua perna, vai extraindo e produzindo afectos no seu corpo-obra, construindo um bloco de sensações. Nauman se modifica nessa experiência no sentido de aumentar sua potência de agir – uma transformação *quantitativa de potência* –, vivencia uma relação intensiva na experiência. Contudo, não significa que sua obra vai sair transformando todos os espectadores, pois isso depende do grau de intensidade da relação que ele terá com a obra. O espectador não precisa, necessariamente, tocar sua própria perna para sentir os afectos do corpo, uma vez que a obra de Nauman já produziu afectos naquela experiência e os contém; basta que o corpo do espectador seja capaz de ser afectado nesse momento (OLIVEIRA, 2010).

Deleuze aponta quatro aspectos sobre as relações quantitativas e qualitativas dos existentes em relação à substância, Deus: 1º. Minha potência é uma certa quantidade intensiva de potência. A potência não é o que quero, mas o que posso em ato. A intensidade da coisa é sua relação com o ser; 2º. Ela está sempre completa (é tudo que pode ser em ato) pelo que está efetuado e pelos afectos que a efetuam; 3º. Pode ser preenchida por alegrias e tristezas (os dois afectos de base); 4º. A tristeza efetua minha potência, mas de forma a diminuí-la. A alegria efetua minha potência de forma a aumentá-la (DELEUZE, 2008). Ao enfatizar uma distinção quantitativa dos existentes, Espinosa coloca que todos os existentes são iguais qualitativamente – uma pedra é igual a um filósofo –, e o que os diferenciam são graus de intensidade que se tem no viver. Somente cada existente pode saber do grau de intensidade que se relaciona com Deus. “Toda a hierarquia, toda a eminência é negada, na medida em que a substância é igualmente exprimida por todos os atributos em conformidade com sua essência, igualmente exprimida por todos os modos em conformidade com seu grau de potência” (DELEUZE, 1988, p. 82). Potência é a relação intensiva entre o existente e o ser; o corpo e a alma se definem por suas quantidades de potência. A potência é sempre o que pode um corpo, como Espinosa nos lembra, efetuada por afectos que a diminuem ou a aumentem.

Tais relações intensivas com o corpo nos remetem diretamente à Lygia Clark que,

[...] por ela, de que o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na transcendência, surgindo daí o Caminhando, descoberto fundamental de onde se desenvolveu todo o atual processo da artista que culminou numa “descoberta do corpo”, para uma “reconstituição do corpo”, através de estruturas supra e infra-sensoriais, e do ato na participação coletiva – é esta démarche impregnada do conceito novo de antiarte, que culmina numa forte estruturação ético-individual (OITICICA; COHN, 2009, p. 159).

Deste modo, a filosofia de Espinosa, atualizada em Lygia Clark, é sobre uma Ética que visa potencializar as intensidades via as singularidades do viver e não sobre uma Moral que se atrela a generalidades e juízos de valor sobre as diferenças qualitativas

dos existentes. Não se inquire o que está bem ou mal na vida, mas sim o que é bom ou mau para a vida. Cada existente vive como pode (potência intensiva) e não de acordo com outro modelo exterior à sua vivência. Espinosa fala de uma Ética que não pergunta o que se vive, mas o quanto se vive intensamente e como se vivem os encontros. Centra-se na existência, que visa à essência que está na substância e deve ser buscada de maneiras singulares, ao oposto da moral, que busca uma essência nos valores superiores ditados e transcendentais ao existente. “Espinosa nunca se cansa de mostrar o absurdo de um Deus produzindo coisas através de atributos morais como bondade, justiça ou caridade, ou de fato através de atributos humanos como entendimento e vontade” (DELEUZE, 1992, p. 103, tradução nossa). Uma Ética que não tem nada a dizer aos existentes, o que importa é o que um corpo é capaz de suportar e fazer o que pode – não o que deve ou idealiza. Elimina-se qualquer intermediário entre corpo e alma, que se relacionam de maneira direta pela experiência. Uma Ética que não vai contra o corpo, mas, ao contrário, a favor dele. Assim, os atributos corpo e alma têm o mesmo valor e estão sempre em relação de paralelismo. A natureza da alma consiste em ser uma ideia de alguma coisa e, primeiramente, a ideia sobre o próprio corpo, isto é, “a alma é portanto a ideia *do* corpo correspondente” (DELEUZE, 1988, p. 86, grifo do autor). Tudo o que conhecemos sobre os corpos são ideias. Ideias sobre as afecções dos corpos no encontro com outros corpos, sobre suas misturas.

Bergson (2006), nos passos de Espinosa, coloca que a primeira imagem que temos é do nosso corpo. Todavia, mesmo que o que se conhece sobre o corpo sejam ideias, uma vez que não temos compreensão direta das afecções dos corpos, ele não é subordinado à ideia, uma vez que ambos têm naturezas diferentes. Neste sentido, há paralelismo entre corpo e alma, pois são igualmente atributos – pelo poder do corpo podemos conhecer o poder da alma –, mas são diferentes em natureza – o corpo é um modo de extensão, e a alma é um modo de pensamento. Paralelismo como correspondência entre as afecções do corpo e as ideias da alma, sendo que quanto mais capaz for o corpo de ser afetado, mais ideias correspondentes ele terá, ou seja, mesmo que não se possam conhecer as afecções do corpo, uma vez que as afecções são ideias sem representação, as ideias que se têm dependem de como o corpo é capaz de afectar e ser afectado. Assim, “[...] não é um problema de dar privilégio para o corpo ou para a alma; é uma questão de adquirir conhecimento dos poderes do corpo a fim de descobrir, em maneira paralela, poderes da alma que escapam a consciência” (DELEUZE, 1988, p. 90). A consciência é pequena perante as forças intensivas que atravessam o corpo. É a vontade de potência nietzschiana, o que no corpo tem essa vontade que move corpo de alma.

Portanto, com essa abordagem, procura-se colocar que a vida, em sua plenitude, se dá no corpo, e o que realmente interessa é a questão espinosiana *o que pode um corpo?* A potência do viver desloca-se da transcendência para a imanência, para um corpo imanente que se relaciona de forma direta com sua alma, sendo imanentes ao seu plano de imanência. No corpo está a potência do viver, e tal potência é realizada em um plano

único e infinito que convoca certa unidade com a vida. Uma filosofia que vai se preocupar sobre os modos de ser, sobre uma Ética que visa potencializar o corpo a fim de libertar a vida de qualquer transcendência, uma Ética que concebe igualmente corpo e alma, sendo produzidos em um processo. Sim, Espinosa potencializa a vida pela imanência. Entretanto, justamente sobre esse ponto em relação ao plano de imanência, em uma perspectiva de liberar a vida, que, aqui, se interroga. O corpo é imanente ao plano, os modos são expressões da substância infinita, “[...] todavia, subsiste ainda uma indiferença entre a substância e os modos: a substância espinosista aparece independente dos modos, e os modos dependem da substância, mas como de outra coisa. Seria preciso que a própria substância fosse dita *dos* modos e somente *dos* modos” (DELEUZE, 1988, p. 83). A univocidade está na substância infinita, Deus, e não nos modos de ser, nos existentes. “A unicidade dos atributos não significa que a substância e os modos tem o mesmo ser ou a mesma perfeição: substância é em si própria, e modificações estão na substância como em algo mais” (DELEUZE, 1992, p. 165, tradução nossa). Mesmo que os atributos estejam na substância, nos modos e nas modificações¹, não os tornam iguais. A imanência sustenta-se na univocidade dos atributos na substância, em Deus, que é a causa de todas as coisas e sua própria causa (SPINOZA, 2009). Mesmo que a substância, Deus, somente se realize através das diferenças de expressão dos modos de ser, mesmo que seja inegável a força dessa filosofia que afirma a imanência e a intensidade do viver, percebe-se, ainda, certa preocupação em se manter uma substância infinita absoluta que conceda unidade à vida. Unidade absoluta e multiplicidades singulares constituem a existência espinosiana.

Na linha de Espinosa, Friedrich Nietzsche, Gilbert Simondon e Gilles Deleuze nos falam de um plano imanente-transcendental que abriga corpos e almas em experiências intensivas. Permaneceu-se na busca de relações intensivas com a substância, todavia ela não é absoluta nem pré-existe ao existente. Deleuze sustenta sua teoria sobre a imanência em Espinosa, mas não se detém na substância em si, mas nas composições dos modos finitos (DELEUZE, 1992). Deleuze busca pensar como os modos se liberam da substância, agindo no sentido do ser se dizer da diferença, a substância girar em torno dos modos e diluir a localização substância e modos.

Não mais uma transcendência platônica a ser atingida, superior à natureza, não mais uma substância infinita que amarre a multiplicidade dos existentes, mas sim multiplicidades de planos imanentes, coexistentes e conectados por onde os seres realizam suas experiências. “Pode-se, deve-se então supor uma multiplicidade de planos, já que nenhum abraçaria todo o caos sem nele recair, e que todos retêm apenas movimentos que se deixam dobrar juntos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 67). A unidade que existe é a cada experiência em particular que ocorre entre os diversos planos² que cortam o Caos.

1 “Em princípio, um modo é uma afecção de um atributo; uma modificação, uma afecção da substância” (DELEUZE, 1992, p. 110).

2 Deleuze e Guattari (1992) colocam que, no mínimo, estão presentes dois planos: de organização e de consistência.

Do caos nascem os Meios e os Ritmos. É o assunto das cosmogonias muito antigas. O caos não deixa de ter componentes direcionais, que são seus próprios êxtases. Vimos numa outra ocasião como todas as espécies de meios deslizavam umas em relação às outras, umas sobre as outras, cada uma definida por um componente. Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 118).

Portanto, não mais um Deus que une tudo, mas um Caos nietzschiano que abriga todos os planos fragmentados, paradoxais e incoerentes entre si. “O plano é pois o objeto de uma especificação infinita, que faz com que ele não pareça ser o Uno-Todo senão em cada caso especificado pela seleção do movimento” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 54). O Uno-Todo concerne a cada experiência que é imanente ao seu próprio plano, sendo transcendental sem transcendência, já que “[...] cada vez que se interpreta a imanência como imanente a Algo, pode-se estar certo que este Algo reintroduz o transcendente” (*Ibid.*, p. 62). Experiências entre corpos e meios em deriva que “só pode[m] ser preenchida[s] 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). Portanto, a partir de tais deslocamentos, nos perguntamos: “que fluxos são esses que se intrometem ao meu corpo e me arrastam para esses abismos de sentido, revolvendo o chão firme em que acreditava pisar? De onde eles vêm? Que risco é esse que preciso aceitar?” (PRECIOSA, 2010, p. 17).

O plano de imanência é um corte do caos. O caos não é ausência de determinações ou algo inerte, mas velocidades infinitas com as quais as determinações surgem e somem; ele é fugaz e sem consistência, ele “[...] caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (*Ibid.*, p. 54). Como os planos não se encontram fixos no caos, há intervalos entre eles e “é preciso agora desarticular os planos, para remetê-los aos seus intervalos, em vez de remetê-los uns aos outros, para criar novos afectos” (*Ibid.*, p. 241). Voltar-se sobre o que acontece no *entre* dos planos, nas variações das experiências. Nem ao menos se pode falar que se habita um plano, já que se está sempre no *entre* de dois planos: um de consistência e movimentos, e outro de organização e formas. Deleuze, na linha de Espinosa, mostra que nos planos inexiste um modelo de verdade preexistente ao ato de pensar ou um pensamento que não sabe previamente o que significa pensar.

Se podemos dizer que Espinosa mostrou o plano, é na medida em que o pensamento se reflete nesse “espaço liso” ocupado unicamente por movimentos desiguais, componíveis ou não, recomponíveis sempre de outra forma, e os vive como dramas de si próprio, tentativas ou alucinações do que pode significar pensar (ZOURABICHVILI, 2004, p. 37).

Pensamentos soltos no plano. Entretanto, se os pensamentos e corpos encontram-se em relações de velocidades e lentidões, em Espinosa, o plano se diz infinito e absoluto. Assim, “soamente a doutrina de Nietzsche do eterno retorno de diferenças

puras permite uma completa ontologia imanente, porque todas as coisas, identificável ou não, é posta completa somente através de suas relações para um campo imanente transcendental de diferenças puras” (DELEUZE, 1988). Pensa-se não mais em o plano (divino), mas em planos que se constituem nas relações entre os corpos e os meios.

Pragmáticas de corpos intensivos

Tal corte com uma referência unitária, com uma necessidade de coerência com um Todo, de certa originalidade e autenticidade no fazer, remete-nos à ideia de reprodutibilidade da obra de Arte. A arte, desde o final do século XIX, tende a 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 por uma aura transcendente à obra. 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 aura. A unidade e durabilidade dão lugar à transitoriedade, repetição e reprodutibilidade. A sacralização da obra, ritual secularizado, impõe uma relação de poder; enquanto a reprodução aproxima a obra do espectador. Ao retirar seu invólucro e destituir sua aura, lhe dá autonomia e substitui a existência única por uma serial. O objeto, sua cópia, sua reprodução ficam cada vez mais próximos e acessíveis ao fruidor. A obra de arte criada é para ser reproduzida; assim se emancipa cada vez mais do seu uso ritualístico, no qual a importância consistia em que as imagens existissem e não que fossem vistas. Agora, pelo contrário, aumenta sua exponibilidade, uma vez que elas são produzidas para atingir uma maior visibilidade.

O Dadaísmo, com os *ready-made* de Duchamp, vai ao encontro da reprodutibilidade da obra ao aniquilar, impiedosamente, a aura de suas criações. Extraíndo-se a aura da obra de arte, também se retirava a aura do artista, sujeito dono da criação. Desnaturaliza-se a própria invenção ao tirar-lhe sua origem. Marcel Duchamp (1887-1968) instituiu a dúvida na arte, contestou categoricamente todos os valores, ocasionou rupturas com a “arte retiniana” – como ele chamava a arte da representação de imagens miméticas. Sua concepção de arte baseava-se na lógica do ato, do contexto, da experiência, do acaso e caos, da incompletude: “o que é expresso sem intenção e o que fica na intenção e não é expresso”. Na obra *Com Barulho Secreto* (1916), utilizou um rolo de cordel apertado entre duas chapas. Esta obra contém dois segredos: Walter Arensberg colocou um objeto desconhecido para Duchamp dentro do rolo de cordel, e Duchamp inscreveu nas chapas duas frases que ficaram ocultas para Walter; a obra é a própria ação de provocação. O trabalho *Viúva Impudente* (1912) se constituiu de uma janela em miniatura pintada de azul e oito retângulos

de couro polido no lugar dos vidros, instaurando um jogo de ver ou não ver. A obra *Fonte* (1917), constituída de um mictório assinado com um nome desconhecido, questiona se tudo que está assinado numa instituição tem valor artístico ou adquire a partir de um juízo formulado por um discurso legitimado por uma instituição reconhecida. Em *L.H.O.O.Q.* (1919), Duchamp intervém sobre os valores canônicos, ao colocar bigodes na Gioconda de Leonardo da Vinci. Provoca o público, sem preocupação com unidade alguma, ao contestar a aura da obra artística, a veneração passiva e hegemônica.

A contribuição de Duchamp para a História e Teoria da Arte é incontestável, uma vez que nos libertou da arte como entidade sagrada e distante do cotidiano, do domínio da habilidade manual sobre a mental, dos significados fixos e da passividade do observador diante da obra. “Duchamp é uma espécie de rito de passagem: ponto em que a era mecânica industrial sai de seu apogeu, dando início à era eletrônica, pós-industrial” (SANTAELLA, 2003, p. 144). Pode-se dizer que Duchamp é um técnico que se opõe ao industrial, pois, segundo Simondon, o industrial visa à finalidade, ao resultado e nisso consiste sua alienação; o técnico é o homem da ação, da operação se realizando, ele conhece os esquemas internos de funcionamento e os organiza entre eles (SIMONDON, 1989). “Esta visão, defendida por Marcel Duchamp, entre outros, põe, de uma nova maneira, o artista bem no centro do empreendimento artístico. Já não estando sujeito à força gravitacional da tela, ele ficou livre para expressar qualquer conceito por qualquer meio possível” (RUSH, 2006). Duchamp transita entre diversos planos, e sua obra se constitui da própria ação de fragmentar um plano imanente. O Dadaísmo deixa portas abertas para os pós-modernos romperem com a separação entre obra e vida. Pop Art, intervenções urbanas, *performances*, *happenings* invadem o cotidiano e instauram uma crise da representação e da racionalidade com experiências de presentificações.

Portanto, entende-se que o corpo pertence aos inúmeros planos de experiência e existe na mistura com outros corpos. E é sobre esse corpo impuro e promíscuo, que não busca unidade absoluta nem coerência, que alguns artistas da arte pós-moderna vão trabalhar. Corpo e plano se constituindo no mesmo processo em uma experiência imanente-transcendental em diversos planos de existências. Imanente porque imana da experiência; transcendental, pois não se esgota na experiência do corpo em si, de uma experiência pessoal, já que esta experiência é uma possibilidade entre tantas outras. Neste sentido, o corpo é impuro, uma vez que os planos de imanência são impuros e híbridos, constituindo-se pela atração de “n” elementos por desconhecidas razões; o corpo é promíscuo, já que se movimenta por diversos planos e se expressa de diferentes modos. Dependendo da situação o corpo se transmuta na multiplicidade de sua existência. O modo como ele se movimenta nos planos e o grau de intensidade que se experimenta em cada plano vão nos dizer *o que pode o corpo*. “Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento. Mesmo as palavras se comem. É o domínio da ação e da paixão dos corpos: coisas e palavras se dispersam em todos os sentidos ou, ao contrário,

soldam-se em blocos indecomponíveis” (DELEUZE, 1997, p. 31). Afirma-se, aqui, um corpo imanente e impuro. Corpo incoerente e sem unidade absoluta. A unidade que resta a esse corpo é o seu plano de imanência, o seu momento de estar vivo em multiplicidades que não suportam coerências. A arte, ao propor certas pragmáticas, aborda esse corpo que quer se experimentar em cada obra. Pragmáticas que evitam

[...] nossa devoção pelos espaços limpos, civilizados, esteticamente profiláticos, imperturbáveis. Nunca sujos, malcheirosos e bagunçados. Ambientes que regurgitam bom gosto, bom tom, sensatez. Propriedades mensuráveis, sem uma mínima incorreção capaz de crisar o espaço, configurar respiros (PRECIOSA, 2010, p. 41).

Pragmáticas que consistem em abrir o corpo a se experimentar no plano ao qual pertence, a se sujar na terra que o germina.

Corpo e meio compostos pelo mesmo barro. A terra e suas intensidades uterinas nos devolvendo o sentido de pertencimento. Pragmáticas do corpo que consistem em se experimentar na terra a que pertence no seu mais alto grau transcendental. A artista mexicana Ana Mendieta (1948-1985) nos lembra, na sua série *Siluetas* (1973-1980), de tal sentido de pertencimento ao fazer seu corpo paisagem. Corpo, ar, terra, água e fogo em transformação. Corpo que, ao se deitar na terra, torna-se barro e lama; que, ao se recostar na árvore, a pele torna-se casca; que, ao repousar na grama, ora o fogo o consome e vira cinza, ora a água o umedece e germinam flores. A artista vivencia a natureza que a constitui, (des)construindo seu organismo no meio associado em que age. Faz-se importante distinguir organismo de corpo: o organismo não é o corpo, mas uma organização imposta, um fenômeno de sedimentação com uma finalidade direcionada. Neste sentido, as pragmáticas do corpo na obra de arte consistem em liberar o corpo do organismo e inventá-lo nas práticas de obra e vida (OLIVEIRA, 2010).

Algumas obras dos anos 1960/1970 refletem esse experimentar-se no plano da vida, ao unirem vida e obra no mesmo plano. “Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se entenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida” (Oldenburg, 2009, p. 67). Inventar maneiras de perceber, de experimentar e de comunicar. O artista Luciano Fabro³ busca aproximar o espectador das *coisas* em si, sem ficar nas representações ou analogias, fazendo com que a fruição seja uma experiência com a obra em que o espectador abre-se às novas vivências sensoriais e estéticas, e “toma posse do mundo”. “Tomar posse do mundo tem um valor abstrato, mas significa abrir uma brecha através da qual possam passar todos aqueles que estão dispostos a fazê-lo. Ora, o prazer de abrir essa brecha é um prazer verdadeiro: sentir-se a si mesmo, sentir os outros,

3 Luciano Fabro (1936-2007), artista italiano que integrou o grupo Arte Povera. Aborda determinadas questões estéticas, como “os materiais utilizados, as inscrições do seu corpo, a interdependência dos objetos e seu contexto, assim como os fenômenos de percepção, visuais e corporais, além da importância do lugar ocupado pelo espectador”, segundo Ferreira e Cotrim (2009, p. 142).

mover-se juntos” (FABRO, 2009, p. 149). Lygia Clark⁴, ao realizar as séries de objetos sensoriais, visa à descoberta do corpo. Procura que o corpo se torne sensível às coisas do cotidiano, como tocar na alma dos objetos, respirar silenciosamente, emergindo aspectos primitivos do viver, fazendo uma viagem interna a partir de objetos externos como luvas, máscaras, pedras, sacos. A ação do espectador torna-se a própria obra. Os objetos sensoriais provocam o encontro dos corpos, explicitando a afirmativa espinosiana que um corpo somente existe no encontro com outro corpo e na própria experiência.

Allan Kaprow⁵, em seus *Happenings* e práticas *Activities*, examina comportamentos e hábitos do cotidiano, buscando uma participação ativa ao invés de uma observação passiva do espectador, visando uma correspondência entre arte e vida nas ações corriqueiras: “tudo é arte, arte é tudo”. Começou fazendo instalações mutantes como ambientes, após usou o próprio entorno do cotidiano como ambiente e obras ambientais que demandavam a participação dos espectadores de modo experimental. No Brasil, Hélio Oiticica⁶ 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”. Na obra *Parangolé* (1964), propõe a ideia de suprassensorial, capaz de nos tirar da tirania intelectualista que abafa a criatividade, vencendo um consumo cultural alienado. Busca uma obra aberta e interativa que não separa obra e observador, ao contrário, exige a participação do espectador na construção e constituição da obra, concebendo a obra como processo e não produto final. Ele 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; COHN; VIEIRA, 2009, p. 109).

Marina Abramovic, em suas performances, investiga questões sobre corporalidade em que corpo e alma encontram-se presentes, muitas vezes, almejando atingir o limiar dos encontros. Em sua performance *The Artist Is Present*, propõe um encontro silencioso entre ela e o espectador em um espaço expositivo, não definindo o tipo de encontro que se pode gerar (OLIVEIRA, 2010). Durante três meses a artista permanece sentada, em silêncio, em uma mesa com duas cadeiras em um espaço do museu; o espectador é convidado a sentar-se à sua frente sem trocar palavra alguma, criando uma *calmaria em meio a um tornado da exposição*, um encontro intensivo.

4 Lygia Clark (1920-1988), artista brasileira, precursora da arte interativa, dá início a questionamentos como o quadro como suporte, do bi ao tridimensional, da pintura ao objeto, do observador ao interator. Desdobramentos da obra “Unidades” (1959) em que moldura e espaço se confundem, “Casulos” (1959) feitos em metal, a série “Bichos” (1960) em que revê a própria noção de escultura, até a fase dos objetos sensoriais: *Dialogo*, 1968; *Nostalgia do corpo*, 1968-88 e outras.

5 Allan Kaprow (1927-2006), artista americano, um dos pioneiros no estabelecimento dos conceitos de *performance*, criador do *Happening*, desenvolveu quase 200 *Happenings* e práticas que ele denominou de *Atividades*.

6 Hélio Oiticica (1937-1980), artista brasileiro que integrou o Grupo Neoconcreto, expande os trabalhos bidimensionais para o espaço através de seus bólides, capas, estandartes, tendas, penetráveis e ambientes. Também introduz a escrita e a documentação em seu trabalho plástico.

Tais artistas se focam 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, 2005, p. 89, tradução nossa).

Individações em Planos de Consistência

A experiência que a obra de arte propõe não pertence ao artista nem ao espectador, ela é impessoal no sentido que 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 no que se é, mas no que se torna. Fala-se em uma ontogênese que vai além da obra ou do humano (artista/espectador). Retornando à discussão sobre a imanência, experiência nada mais é que a produção de corpos e meios em um mesmo processo que se denomina individuação. Os corpos, indivíduos existentes são imanentes ao plano, meio onde se experienciam. Diferente de Espinosa, Gilbert Simondon concebe que os indivíduos não são imanentes ao Ser (Deus, Natureza), a um plano absoluto. Indivíduos e meios são duas fases distintas de um processo de individuação e ambos definem o Ser. Também o ser não é a substância, ela é resultado de um sistema matéria, forma e energia, o que se produz na experiência de individuação.

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, 1964, p. 67, tradução nossa).

A substância, não mais como um Deus espinosiano, mas como resultado das relações de um sistema metaestável simondoniano. Assim, a substância se produz no sistema e, talvez, possa-se dizer que há uma substância da experiência. Como nos objetos sensoriais de Lygia Clark, não se apreende o objeto em si, como uma pedra, ou o sujeito mais a pedra, contudo há o que é produzido no encontro dos indivíduos pedra e sujeito em um determinado meio em um 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” (*Ibid.*, p. 100), a partir de uma ontologia que pondera o ser como algo que está sempre se tornando.

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. Simondon 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” (PELBART, 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, tradução nossa). O devir é justamente o transcendental que não sou. Talvez, ainda, abrir-se ao devir seja suportar essa natureza pré-individual, que se conserva no indivíduo como nascente de novas individuações. É suportar o afronto do pré-individual que nos tira a ilusão de eternidade e remete-nos à transitoriedade. Entende-se que a individuação não é resultado de forma e matéria, corpo e alma, e sim expressão de uma resolução em constante (trans)formação. 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). Simondon coloca que “[...] primeiro, existe o princípio de individuação; em seguida, este princípio opera em uma operação de individuação; por fim, o indivíduo constituído aparece” (SIMONDON, 2003, p. 100, tradução nossa). 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 gênese 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).

O encontro do sujeito com a pedra no trabalho de Lygia Clark pode passar por planos de organização onde a forma pedra se torna reconhecível até por planos de consistência onde pedra e sujeito se decompõem, misturando suas partes em um mesmo fundo. Deleuze, além de falar em um corpo composto a partir de velocidades e lentidões, com referência em Espinosa, menciona um corpo sem órgãos que ultrapassa o organismo. Ele habita o fundo dos corpos e

[...] esse fundo, essa unidade rítmica dos sentidos, só pode ser descoberta ultrapassando-se o organismo. A hipótese fenomenológica é talvez insuficiente porque invoca somente o corpo vivido. Mas o corpo vivido é ainda pouco em relação a uma Potência mais profunda e quase insuportável (DELEUZE, 2002b, p. 51, tradução nossa).

O único corpo que suporta habitar o fundo de intensidades é o corpo sem órgãos, já que ele é um corpo intensivo e não um

corpo organismo. O corpo sem órgãos não significa um corpo ausente de órgãos, entretanto sem um organismo que prende os órgãos em determinada organização fixa, dando-lhes nomes próprios. Os órgãos têm múltiplas funções e organizações, como um alpinista “[...] subindo rampas íngremes para sentir o pé se agarrar, os membros inferiores folgam em perder um pouco o porte e descobrem uma outra função. Os pés tornam as mãos melhores, e as pernas, os braços mais firmes” (SERRES, 2001, p. 328).

Ou na série de fotomontagens *Incorporações*⁷, busca-se incorporar partes dos corpos das modelos fotografadas. Não se quer o corpo inteiro, são algumas partes: um pescoço, outro ombro, uma perna, certa silhueta. Nunca se incorpora o todo de outro corpo, sempre são partes, faces de uma multiplicidade que se enamora com faces de outra, pedaços de uma superfície que toca na outra, órgãos que são retirados e transplantados. Ou se acumula o todo “identidade” com nomes próprios ou se incorpora partes nômades em relações que se estabelecem para além do organismo, relações entre órgãos que se estruturam de “n” maneiras, liberando o corpo da prisão do organismo.

O órgão é provisório, determinado apenas pela duração dos encontros; “[...] o corpo sem órgãos se define, portanto, como *um órgão indeterminado*, enquanto o organismo se define como *órgãos determinados*” (DELEUZE, 2007, p. 54, grifo do autor). Prima-se por “[...] toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é vida, ele a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico” (*Ibid.*, p. 52). Faz-se importante distinguir organismo de corpo: o organismo não é o corpo, mas uma organização imposta, um estriamento sobre o corpo sem órgãos, um fenômeno de sedimentação com uma finalidade direcionada. Procura-se diferenciar corpo e organismo, contudo não negar a existência de nenhum deles. Deleuze salienta que precisamos guardar o suficiente do organismo para responder à realidade dominante, bem como não se atinge o corpo sem órgãos desestratificando-o abruptamente. Pior que permanecer estratificado é perder totalmente a referência do organismo, já que é sobre ele que se chega ao corpo sem órgãos.

Tem que se reconhecer a pedra de Lygia Clark, tocá-la por certo tempo até atingir uma intimidade em que os corpos comecem a se penetrar. O que se busca deixar claro é que o corpo, “[...] o indivíduo de modo algum é o indivisível; ele não pára de dividir-se, mudando de natureza. Ele não é um Eu naquilo que exprime, pois ele exprime ideias como multiplicidades internas, feitas de relações diferenciais e de pontos relevantes, de singularidades pré-individuais” (DELEUZE, 1988, p. 409). A construção do corpo segue no sentido de um Eu dissolvido para desconstruir um Eu organismo. Lygia Clark vai, cuidadosamente, rachando o corpo organismo na busca de um Eu dissolvido que permite novos rearranjos. Por exemplo, como ela relata, no processo de seus trabalhos alguns sujeitos que eram homossexuais se tornaram heterossexuais e vice-versa. “As crianças precisam de um longo tempo para saber que elas têm um corpo. Por meses, por mais de um ano, elas somente têm um corpo disperso de membros,

cavidades, orifícios” (FOUCAULT, 2013, p. 15). O corpo sem órgãos assedia o corpo organismo e o incita a novas performances.

Chegar ao corpo sem órgãos é chegar ao nível da matéria, já que se chamava “[...] *matéria* o plano de consistência ou o Corpo sem Órgãos, quer dizer, o corpo não-formado, não organizado, não estratificado ou desestratificado, e tudo o que escorria sobre tal corpo, partículas submoleculares e subatômicas, intensidades puras, singularidades livres pré-físicas e pré-vitais” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 57). Busca-se o corpo sem órgãos da arte,

[...] porque o CsO é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe “meu” corpo sem órgãos, mas “eu” sobre ele, o que resta de mim, inalterável, cambiante de forma, transpondo limiares) (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 24).

O plano que abriga o corpo sem órgãos é o plano de consistência.

A consistência é justamente como se mantêm juntos os componentes de uma experiência, uma tendência dos elementos para se agenciarem na obra de arte. No plano de consistência se é guiado pelos afectos dos corpos e levados pelos devires do corpo sem órgão, se é agenciado por sensações que não é um sentimento pessoal, uma intenção, mas um permitir ser afectado por uma potência que abala o Eu organismo. O plano de consistência não promove evolução nem desenvolvimento do eu, mas involução, um experimentar-se em outros minoritários que somos. Não é uma composição do já conhecido, identificado, contudo muito mais uma composição de velocidades e afectos, que são imperceptíveis e imprevisíveis. Deleuze e Guattari colocam que “[...] tudo se torna imperceptível, tudo é devir-imperceptível no plano de consistência, mas é justamente nele que o imperceptível é visto, ouvido” (*Ibid.*, p. 36). Um plano oculto que se mantêm secreto e o desvela a partir do que ele dá, isto é, só diz o que é quando diz o que faz. Está-se sempre *entre* dois planos: um plano de organização e desenvolvimento onde formas se desenvolvem, e outro plano de consistência ou de composição onde só há elementos moleculares em constante formação por velocidades e lentidões a partir de afectos ainda não subjetivados. “É uma questão de *consistência*: o ‘manter-se junto’ de elementos heterogêneos. Eles não constituem inicialmente mais do que um conjunto vago, um conjunto discreto, que tomará consistência...” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 133).

A fotografia⁸ *Untitled # 311* (1994), de Cindy Sherman⁹, pode remeter a esse momento de sobreposição dos planos de organização e consistência. Uma fotografia de grande dimensão em tons de vermelho com contrastes pretos em que imagens de corpos humanos vão se diluindo em um movimento centrífugo.

8 Exibida no *Whitney Museum of American Art*, 2010.

9 Cindy Sherman (1954 -), artista americana, tornou-se conhecida por suas fotografias que têm sua imagem como referência, mesmo não sendo autorretratos. Sherman usa sua imagem como modo de problematizar questões da sociedade contemporânea, como o papel da mulher, o papel do artista, as mídias e outros. <http://www.cindysherman.com>

A obra lança os corpos a um plano de consistência, ficando-se na fronteira entre forma e fundo, na tendência a dar forma. Isto é, os planos de organização e de consistência não estão colocados em oposição, mas, ao contrário, em exigência um do outro. Deste modo, busca-se um olhar sobre os planos de consistência que abrem os corpos, que extraem os fluxos de intensidades dos materiais. Torna-se instigante uma abordagem sobre as obras de arte a partir destes referenciais, uma vez que elas habitam o plano de composição na arte e de consistência na filosofia¹⁰. Em suma, quando experimentamos as forças dos planos de consistências, vivenciamos experiências moleculares entre os corpos não da ordem da representação, já que “[...] a obra de arte abandona o domínio da representação para tornar-se ‘experiência’, empirismo transcendental ou ciência do sensível” (DELEUZE, 1988, p. 107).

Assim, os autores não afirmam ou negam uma polaridade, mas pensam em termos de um duplo, remetendo-nos à existência do invisível que habita o visível, do inaudível do sonoro, do não dito da palavra, do insensível do sensível. Devolvem ao ser a sua dimensão imperceptível que pertence ao caos. Por um lado, nunca estamos no nada, há sempre uma forma organismo que nos abriga: corpo, obra, instituição, uma forma que nos possibilita ver, perceber; por outro lado, esta forma morada não é estanque e precisa ser diluída em seus contornos para que se possa olhar o que não se limita ao visível.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria y Memória**. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Expressionism in Philosophy: Spinoza**. Nova York: Zone Books, 1992.
- _____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. A Imanência: uma vida... **Educação e realidade**, v. 27, n. 2, p. 10-18, 2002a. Tradução de Tomaz Tadeu. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoe realidade/article/view/31079/19291>>. Acesso em abril 2010.
- _____. **Francis Bacon**: lógica de la sensación. Madrid: Arena Libros, 2002b.
- _____. **A Ilha Deserta**. Organização de David Lapoujade. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.
- _____. **En medio de Spinoza**. 2 ed. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- FABRO, Luciano. Discursos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, p. 142-149, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Machail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GIL, José. **Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze** – um aprendizado em filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- OITICICA, Cesar, COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- Oldenburg, C. Sou a favor de uma arte... In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, p. 67-71, 2009.
- OLIVEIRA, Andreia Machado. **Corpos Associados**: interatividade e tecnicidade nas paisagens da arte. 2010. 231 f. Tese (Doutorado em Informática na Educação) – Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/27965>>.
- PELBART, Peter Pál. **O Tempo Não-Reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- PRECIOSA, Rosane. **Rumores Discretos da Subjetividade**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SEMETSKY, Inna. Experience. In: PARR, Adrian (Ed.). **The Deleuze Dictionary**. Nova York: Columbia University Press, p. 89-91, 2005.
- SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- 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.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.