UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

Carolina Peres

Imagem-experiência: uma abordagem do processo inventivo em fotografia em diálogo com Gilbert Simondon

São Paulo

2020

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

Carolina Peres

Imagem-experiência: uma abordagem do processo inventivo em fotografia em diálogo com Gilbert Simondon

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais sob a orientação da Profª Drª Rosângela da Silva Leote.

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp

P437i Peres, Carolina, 1977-
Imagem-experiência : uma abordagem do processo inventivo em fotografia em diálogo com Gilbert Simondon / Carolina Peres. - São Paulo, 2020.
212 f. : il. color.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosângela da Silva Leote
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Imagens fotográficas. 2. Fotografia. 3. Individuação. I. Leote, Rosângela da Silva. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 779

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Carolina Peres

Imagem-experiência: uma abordagem do processo inventivo em fotografia em diálogo com Gilbert Simondon

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais sob a orientação da Profª Drª Rosângela da Silva Leote.

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Rosângela da Silva Leote
Presidente - Orientadora
UNESP / Instituto de Artes

_____

Prof. Dr. Pablo Rodríguez – CONICET

_____

Prof. Dr. Gonzalo Sebastian Aguirre – Universidad de Buenos Aires

_____

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli – UNESP / Instituto de Artes

_____

Prof. Dr. Fernando Luiz Fogliano – SENAC

Data da Defesa:
São Paulo, 7 de outubro de 2020.

Agradecimentos

À Rosângela Leote, pelo acolhimento desta pesquisa, os ensinamentos ao longo do percurso e pela atenção dedicada na orientação.
A Pablo Rodríguez pelo generoso compartilhamento de seu conhecimento e pelas contribuições durante a banca de qualificação, as quais refletiram no desenvolvimento desta tese.
À Rita Bredariolli, por seu olhar cuidadoso e indicações preciosas na qualificação, que muito ajudaram no encaminhamento de pontos importantes da pesquisa.
A Gonzalo Aguirre, pela generosa receptividade e interesse em relação a esta pesquisa e por compartilhar o seu universo filosófico.
Aos integrantes da banca pela disponibilidade em participar deste momento.
À Lina Marcela Gil e Jorge Montoya, pelas importantes trocas que refletiram significativamente no meu processo.
A Juan Manuel Heredia, pela disponibilidade em compartilhar sua pesquisa e abertura a diálogos sobre Simondon e a Thiago Novaes pelos intercâmbios e compartilhamentos.
A Lincoln, meu companheiro, pelo apoio incondicional e parceria de vida em todos os momentos desta pesquisa, e à Maria Inês, minha mãe, pelo incentivo a seguir sempre em frente. À Maria Cecília e Luciana Marcassa; à querida amiga Hosana Celeste, pela amizade e trocas ao longo de todo esse tempo.
A Tal Isaac Hadad, por compartilhar o processo de preparação de sua obra "Recital para um massagista" e aos participantes das ativações da obra pelas trocas e compartilhamento de suas experiências.
Aos colegas do grupo Giip, pelas trocas e aprendizados e aos colegas do grupo cAt, especialmente Milton Sogabe e Fernando Fogliano.
Ao PPG Artes da Unesp e aos funcionários do Instituto de Artes da Unesp.

Resumo

Esta tese busca ampliar a discussão sobre a experiência na invenção de imagens fotográficas, tendo como referência principal a obra do filósofo francês Gilbert Simondon. A pesquisa foi construída de modo transdutivo, em uma elaboração teórico-prática vinculada a um fazer poético, com enfoque no processo. A principal hipótese é a de um entendimento ampliado da noção de imagem em fotografia, que envolve aspectos mentais e concretos e uma relação horizontal da artista com a câmera fotográfica, esta um elemento não restrito à sua utilidade. Tem como base o processo inventivo em arte em analogia com a individuação simondoniana, de onde se ressaltam o movimento e o fluxo do pensamento, como pontos de apoio para a compreensão tanto da discussão sobre a imagem quanto da discussão da teoria do principal autor utilizado nesta pesquisa. A proposição do termo *imagem-experiência*, vinculado diretamente ao processo inventivo de imagens fotográficas, é sustentado pelas fases do ciclo da imagem de Simondon e utilizado para designar especificamente as imagens mentais existentes em um processo inventivo. O contexto da invenção é amparado pela discussão da técnica e da estética de Simondon, de onde se evidencia a experiência tecnoestética da artista como inventora de novos mundos pelo processo de invenção de imagens fotográficas. Apresenta um relato de uma experiência poética e o ensaio "Atravessamentos", uma série de imagens cujo processo reverbera as principais questões levantadas ao longo da pesquisa, em um diálogo de reciprocidade entre a teoria e a prática.

Palavras-chave: *imagem-experiência*; processo; individuação; invenção; tecnoestética.

Abstract

This thesis seeks to expand the discussion about the experience in the invention of photographic images, having as main reference the work of the French philosopher Gilbert Simondon. The research was built in a transductive way, in a theoretical and practical elaboration linked to a poetic practice, focusing on the process. The main hypothesis is that of an expanded understanding of the notion of image in photography, which involves mental and concrete aspects and a horizontal relationship between the artist and the camera as an element not restricted to its usefulness. It is based on the inventive process in art in analogy with the Simondonian individuation, from which the movement and flow of thought are highlighted, as support points for understanding both the discussion about the image and the discussion of the theory of the main author used in this research. The proposition of the term *image-experience*, directly linked to the inventive process of photographic images, is supported by the phases of Simondon's image cycle and used to specifically designate the existing mental images in an inventive process. The context of the invention is supported by the discussion of Simondon's technique and aesthetics, from which the artist's technoaesthetic experience as an inventor of new worlds is evidenced by the process of inventing photographic images. It presents an account of a poetic experience and the essay "Atravessamentos", a series of images whose process reverberates the main questions raised during the research, in a reciprocal dialogue between theory and practice.

Keywords: *image-experience*; process; individuation; invention; technoaesthetic.

Resumen

Esta tesis busca ampliar la discusión sobre la experiencia en la invención de imágenes fotográficas, teniendo como principal referencia la obra del filósofo francés Gilbert Simondon. La investigación se construyó de modo transductivo, en una elaboración teórica y práctica vinculada a una poética, con enfoque en el proceso. La hipótesis principal es una comprensión ampliada de la noción de imagen en la fotografía, que involucra aspectos mentales y concretos y una relación horizontal entre la artista y la cámara, que no se limita a su utilidad. Se basa en el proceso inventivo en el arte en analogía con la individuación simondoniana, de la que se destacan el movimiento y el flujo del pensamiento, como puntos de apoyo para comprender tanto la discusión sobre la imagen como la discusión de la teoría del autor principal utilizado en esta tesis. La proposición del término *imagen-experiencia*, directamente vinculado al proceso inventivo de imágenes fotográficas, se apoya en las fases del ciclo de la imagen de Simondon y se utiliza para designar específicamente imágenes mentales existentes en un proceso inventivo. El contexto de la invención está sostenido por la discusión de la técnica y la estética de Simondon, poniendo de relieve la experiencia tecnoestética de la artista como inventora de nuevos mundos por el proceso de invención de imágenes fotográficas. Presenta el relato de una experiencia poética y el ensayo "Atravessamentos", una serie de imágenes cuyo proceso reverbera las principales cuestiones planteadas durante la investigación, en un diálogo de reciprocidad entre teoría y práctica.

Palabras clave: *imagen-experiencia*; proceso; individuación; invención; tecnoestética.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Carolina Peres, *Fonte*, 2015. Fotografia. **p. 14**

Figura 2 – Arthur Omar, fotografias feitas a partir de uma reprodução de *A garota com o brinco de pérola,* 2012. Fonte: OMAR, 2014, p. 45-53. **p. 44**

Figura 3 – Johannes Vermeer, *A garota com o brinco de pérola*, 1665, óleo sobre tela, 44 x 39 cm. **p. 44**

Figura 4 – Waltercio Caldas. *Los Velázquez*, 1994. Pastel sobre papel, vidro semitransparente e moldura de madeira, 130 x 95 cm. **p. 45**

Figura 5 – Diego Velázquez, *As meninas*, 1656, óleo sobre tela, 318 x 276 cm. **p. 45**

Figura 6 – Relação entre as fases do ciclo da imagem e as fases da *imagem-experiência*, conforme proposição desta pesquisa. Fonte: Carolina Peres. **p. 68**

Figura 7 – Esquema que situa a imagem fotográfica concreta em relação ao ciclo da imagem e a invenção. Fonte: Carolina Peres. **p. 71**

Figura 8 – O ciclo da imagem e a relação com a *imagem-experiência* e a *imagem-invenção*, conforme proposição desta pesquisa. Fonte: Carolina Peres. **p. 72**

Figura 9 – Composição a partir de gráfico de Frederico Morais (1991), sobre o panorama das artes nos séculos XIX e XX, em relação à linha do tempo de Simondon (Fonte: Carolina Peres): essa aproximação oferece um panorama do contexto da arte em relação às principais produções de Gilbert Simondon. Cada publicação foi indicada levando em consideração o período de desenvolvimento de seus cursos e conferências, disponíveis atualmente em formato de livro. Inclui também os principais marcos em relação à invenção da fotografia citados no texto. **p. 82**

Figura 10 – Clichê para o livro *Du mode d'existence des objets techniques* (tubo eletrônico). Disponível em: <http://gilbert.simondon.fr/content/documents#Doc_photos>. Acesso em: 23 mai. 2020. **p. 87**

Figura 11 – Cenas do documentário *Simondon du désert*. O documentário apresenta entrevistas com diversos estudiosos de Simondon. Os detalhes das imagens referem-se a trechos que permeiam os diálogos onde imagens de fábricas e objetos técnicos são exibidos em um tempo estendido, em diálogo com a própria teoria do autor. **p. 88**

Figura 12 – Evolução da realidade técnica (elemento, indivíduo e conjunto): esquema comparativo, baseado em Simondon, que mostra a mudança no tipo de relação estabelecida entre o ser humano e sua atividade, seja com uma ferramenta (parte superior) ou com uma máquina (parte inferior). Fonte: Carolina Peres. **p. 94**

Figura 13 – Câmera Pentax Honeywell, imagem retirada do manual da câmera. **p. 99**

Figura 14 – Fotografia de Todd Mclellan: câmera Pentax Honeywell desmontada. Disponível em: <https://www.toddmclellan.com>. Acesso em: 24 mai. 2020. **p. 100**

Figura 15 – Uma das polaroides de Tarkovsky. **p. 105**

Figura 16 – Uma câmera Polaroid concentra diversas etapas de um processo fotográfico. Fonte: Carolina Peres. **p. 106**

Figura 17 – Claudia Andujar, *Sem título*, 1974, da série *Reahu*. Galeria Claudia Andujar. Instituto Inhotim, 2015. **p. 112**

Figura 18 – Relação entre o pensamento de Simondon e leitura feita nesta tese sobre a tecnoestética e o processo inventivo. Fonte: Carolina Peres. **p. 141**

Figura 19 – Éttiene-Jules Marey, *Vol de goéland*, 1887. Cronofotografia sobre placa fixa. Paris, Collège de France. **p. 145**

Figura 20 – Carolina Peres, *Fonte*, 2015, fotografia. Fonte: arquivo pessoal. **p. 152**

Figura 21 – Carolina Peres, *Movimentos breves*, 2017, imagem digital em vídeo feita com câmera de celular. Disponível em: <https://vimeo.com/318668398>. Acesso em: 20 fev. 19. **p. 153**

Figura 22 – Carolina Peres, *Movimentos breves*, 2017, imagem digital em vídeo feita com câmera de celular. Disponível em: <https://vimeo.com/318669816>. Acesso em: 20 fev. 19. **p. 154**

Figura 23 – Desenhos e rascunhos como parte do processo. Fonte: arquivo pessoal. **p. 155**

Figura 24 – Caminhos da construção da tese elaborados em rascunho. Fonte: arquivo pessoal. **p. 156**

Figura 25 – Tal Isaac Hadad, *Recital para um massagista*, 2018, *performance* vocal reunindo um massagista e cantores convidados, realizada todos os dias durante o período da exposição (33ª Bienal de São Paulo), comissionada por Bienal de São Paulo. Foto: Carolina Peres. **p. 166**

Figura 26 – José Alberto de Almeida, *Sem título*, s.d., óleo sobre tela, 100 x 80 cm. **p. 169**

Figura 27 – Sofia Borges, *O fulguroso ímpeto de José*, 2018, impressão mineral em papel algodão (Obra em fluxo José Alberto de Almeida > Sofia Borges). **p. 169**

Figura 28 – Tal Isaac Hadad, *Recital para um massagista*, 2018, performance vocal reunindo um massagista e cantores convidados, realizada todos os dias durante o período da exposição (33ª Bienal de São Paulo), comissionada por Bienal de São Paulo. Foto: Carolina Peres. **p. 171**

Figura 29 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 176**

Figura 30 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 177**

Figura 31 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 178**

Figura 32 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 179**

Figura 33 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 180**

Figura 34 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 181**

Figura 35 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 182**

Figura 36 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 183**

Figura 37 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 184**

Figura 38 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 185**

Figura 39 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 186**

Figura 40 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 187**

Figura 41 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 188**

Figura 42 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 189**

Figura 43 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 190**

Figura 44 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 191**

Figura 45 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 192**

Figura 46 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 193**

Figura 47 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 194**

Figura 48 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018, imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção). **p. 195**

SUMÁRIO

Introdução, **p. 12**

1. O percurso construtivo da invenção em arte e o processo de individuação

1.1 Considerações iniciais sobre a imagem fotográfica, **p. 27**

1.2 Pensamento processual, **p. 30**

2. Uma noção ampliada da imagem: *imagem-experiência*

2.1 Como pensar uma *imagem-experiência*, **p. 53**

2.2 A imagem em ciclos, **p. 61**

3. Arte como verbo: uma experiência tecnoestética

3.1 Sobre a técnica, a fotografia e Simondon, **p. 79**

3.2 Concretização do objeto técnico, **p. 89**

3.3 Elemento, indivíduo, conjunto, **p. 92**

3.4 O objeto técnico "câmera fotográfica", **p. 97**

3.5 Artificialização, memória e cultura, **p. 116**

3.6 Artificializar para artificar, **p. 123**

4. Sobre uma experiência

4.1 Narrativa de um processo, **p. 150**

4.2 "Atravessamentos", **p. 175**

Considerações finais, **p. 196**

Referências bibliográficas, **p. 202**

Anexo I, **p. 209**

INTRODUÇÃO

1

Há que se colocar um início, um meio, um fim, ainda que transitórios, marcos de um ponto específico no tempo e no espaço. O início aqui apresentado é consequência de um fim momentâneo da minha[2] pesquisa de mestrado, que já indicava uma possibilidade de reinício: "a experiência não se encerra por aqui, apenas abre portas para um constante recomeço ou mesmo uma continuação."[3] Na referida pesquisa, apresentei uma discussão sobre o dispositivo fotográfico em três

1 Carolina Peres, *Sem título*, 2016, Fotografia.

2 Esta pesquisa contempla a experiência de processo da autora desta tese. Por esse motivo, a utilização da escrita em primeira pessoa nos trechos em que há uma menção direta à experiência se mostrou mais adequada aos relatos apresentados. Tais trechos encontram-se na introdução e no capítulo quatro. Essa escolha se apoia no entendimento de que a pesquisa em processos e procedimentos artísticos possui suas próprias especificidades que devem ser levadas em conta. Segundo Sandra Rey "*é a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado*. Para um artista plástico, é como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no próprio corpo. Suas análises terão esta vivência suplementar: sua confrontação pessoal com o processo de criação" (REY, 1996, p. 86, grifo da autora).

3 PERES, 2015, p. 102.

diferentes perspectivas, ou seja, histórica, filosófica e processual, evidenciando-o dentro do meu próprio processo inventivo, uma espécie de corpo técnico presente e fundamental no meu fazer artístico. Esse tema foi um desdobramento de uma inquietação pessoal em relação à câmera fotográfica, um objeto próprio da construção de uma imagem e, frequentemente, colocado em segundo plano nas reflexões mais profundas sobre fotografia. Parte da motivação em relação a esse assunto tinha origem na minha produção fotográfica da época, em que eu utilizava duas câmeras diferentes para a captura de um momento ou situação: a câmera de celular e a câmera DSLR.[4] O que ocorria é que eu sempre buscava fotografar um acontecimento com dois dispositivos diferentes, não ao mesmo tempo, mas meu interesse estava nos resultados com essas duas câmeras. Meu olhar se voltou então para a câmera fotográfica e o modo como ela existe em um processo inventivo.

Ainda no mestrado, o desenvolvimento de um tipo de pesquisa que aproxima a teoria e a prática foi fundamental para avançar, um meio de me redescobrir pesquisadora e artista e de fortalecer uma produção que se orienta conjuntamente numa espécie de retroalimentação. Uma reflexão que reverberou na produção poética, onde o tema permeado pela ideia de corpo – o meu corpo, o corpo da câmera, o corpo das pessoas nas fotografias – se fez presente no tratamento poético dado às imagens do trabalho "Fonte"[5] (Figura 1). Tal trabalho, uma série fotográfica desenvolvida durante o mestrado, evidenciou também a ideia de ciclo, da fonte como um espaço de continuidade e constante nascimento de imagens, mostrando-me algo implícito naquele momento, mas que só com a pesquisa atual essa compreensão pôde vir à tona com mais profundidade. Ou seja, a elaboração cíclica já estava esboçada naquele momento, não apenas no trabalho poético, mas na pesquisa como um todo, e a ideia de processo conduzia um modo de pensar teórico-prático.

4 Sigla em inglês para Digital Single Lens Reflex.

5 As imagens estão disponíveis para consulta na dissertação da autora (PERES, 2015).

Figura 1 – Carolina Peres, *Fonte*, 2015. Fotografia.

Ao mesmo tempo, tive um primeiro contato com a obra do filósofo e psicólogo francês Gilbert Simondon (1924-1989) durante o mestrado, autor que conduziu minhas questões a um caminho fértil, ampliando meu modo de ver a câmera fotográfica em um processo inventivo e mostrando vias de compreensão não restritas somente à técnica fotográfica. Sua visão sobre a tecnologia traz uma perspectiva muito mais orgânica do ser vivo em relação ao ser técnico, ao mesmo tempo em que afasta uma abordagem tecnofóbica. Tampouco se trata de um olhar deslumbrado, mas sim um modo de olhar que apresenta uma reflexão integradora da tecnologia com a humanidade. Ao longo do mestrado, pude desenvolver alguns pontos bem específicos da teoria do referido autor, com ênfase em sua abordagem sobre o modo de existência dos objetos técnicos. Caminho esse que se fez em sintonia com o próprio percurso da obra do autor, inicialmente conhecido pela sua filosofia da técnica em seu livro "Du mode d'existence des objets techniques".[6] Trata-se de uma tese complementar de grande importância, escrita para atender a exigência do sistema francês da época, que foi lançada em formato de livro no

6 SIMONDON, 2020b.

mesmo ano de sua defesa de doutorado, em 1958, e a primeira que veio ao conhecimento do público. Por esse motivo, Simondon ficou conhecido por muito tempo como o "filósofo da técnica", apesar de sua obra envolver temas amplos. A tese principal, "L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information", foi lançada em partes ao longo dos anos, até a sua primeira publicação completa em 2005:[7] "L'Individu et sa genèse physico-biologique" em 1964 (primeira parte e início da segunda parte) e "L'Individuation psychique et collective" em 1989 (final da segunda parte).[8] Justamente sua tese sobre a individuação é o ponto principal de sua produção e talvez uma espécie de obra fundamental que embasa todos os seus cursos, escritos, conferências, artigos e entrevistas publicados nos últimos anos, os quais compõem a sua obra, e também base para os textos que ainda permanecem inéditos nos dias de hoje.[9] Devido ao interesse em relação à sua obra estar em constante crescimento, seja por meio de colóquios, estudos, cursos e pesquisas acadêmicas, publicações póstumas têm sido lançadas ao longo dos últimos anos. Referem-se a textos recuperados de arquivos, entrevistas e cursos dados pelo autor, publicados na forma de livros, a partir do esforço de organização de Nathalie Simondon, filósofa e filha do autor. Tais obras, assim como as de seus principais comentadores, têm sido traduzidas do francês para outros idiomas gradativamente, com destaque para as traduções ao espanhol na Argentina. No Brasil, o livro da individuação[10] foi traduzido e lançado recentemente, assim como o livro sobre o modo de existência dos objetos técnicos,[11] sendo as únicas obras completas disponíveis em português até o momento.

7 SIMONDON, 2020a.

8 O site organizado por Nathalie Simondon <http://www.gilbert.simondon.fr> (acesso em: 25 de mai. 2020), fonte destes dados, contém informações biográficas, informações sobre as publicações do autor, além de disponibilizar alguns documentos como manuscritos, ilustrações, fotos e entrevistas. Não é foco desta pesquisa apresentar um histórico detalhado sobre a vida do autor, mas uma breve contextualização se faz importante para que o leitor não iniciado em Simondon possa encontrar alguns dados de referência para a leitura desta tese. Serão pontuados ao longo de todo o texto, na medida em que forem necessárias, informações complementares aos assuntos abordados. Vale observar que um importante trabalho de pesquisa foi desenvolvido por Juan Manuel Heredia (HEREDIA, 2017) onde é possível encontrar uma biografia mais detalhada a respeito do autor e análise mais aprofundada no item "Prolegómenos"; Também está disponível uma interessante análise biográfica no artigo de Vincent Bontems da revista EcoPós (BONTEMS, 2017).

9 É possível saber da existência de tais textos em escritos de comentadores que os referenciam (DOMINGUES, 2015, p. 287). Tratam-se de publicações de terceiros que tiveram acesso a textos inéditos, cujo acesso não foi possível ao longo desta pesquisa.

10 SIMONDON, 2020a.

11 Idem, 2020b.

Desse contato inicial com a teoria de Gilbert Simondon, pude perceber a existência de um campo muito mais amplo a ser explorado e, confirmando a fala de Vincent Bontems,[12] ainda longe de se esgotar. Ao tomar conhecimento dos outros trabalhos do autor, percebi que havia perspectivas muito férteis em relação à imagem, à imaginação e invenção, à própria tecnologia e, sobretudo, aos seus estudos sobre a individuação, que se mostravam propícios ao desenvolvimento de uma investigação dedicada à imagem fotográfica dentro do campo das artes e dos processos inventivos. Com isso, surgiu o interesse em trabalhar, de modo mais aprofundado, tanto sua abordagem sobre a tecnologia, quanto outros aspectos de sua obra não desenvolvidos na pesquisa de mestrado, e que agora se amplificam nesta tese.

Dessa forma, escolhi o trabalho de Simondon como referência principal do projeto de doutorado a fim de me aprofundar em seus conceitos e caminhar pela sua teoria, tendo por finalidade uma leitura muito específica do processo que envolve a invenção de imagens. Uma leitura que contemple a imagem concreta, como uma fotografia, por exemplo, as imagens mentais[13] que permeiam um processo artístico antes de sua concretização e o papel da técnica para além de sua utilidade. Minha escolha se deu pela constatação de que sua teoria abre caminhos para uma reflexão mais ampla sobre a imagem fotográfica e pelo fato de não encontrar autores que desenvolvessem especificamente uma abordagem dessa natureza, diretamente relacionada à fotografia, no campo das artes, e aos processos inventivos. Grande parte dos trabalhos sobre a imagem fotográfica em arte se voltam à análise da imagem concretizada em um suporte, seja ele físico ou digital.

A teoria do autor oferece um embasamento para construir uma leitura específica sobre a imagem no contexto mencionado. Assim sendo, o enfoque se dá na construção de um pensamento sobre a imagem em sua natureza ampliada, além de sua concretude, inserida em um processo inventivo. Os questionamentos presentes nesta pesquisa encontram em Simondon caminhos para pensar o que são essas imagens que permeiam o processo de invenção de uma fotografia e a relação que possuem com a tecnologia. A ênfase é no processo inventivo da artista, porém, a

12 BONTEMS, 2017, p. 44.

13 Será utilizada nesta tese, exclusivamente, a abordagem de Simondon sobre imagem mental em relação ao ciclo da imagem, a ser explicada e desenvolvida no capítulo dois.

imagem fotográfica como resultado desse processo faz parte da reflexão, pois não é possível falar de processo sem considerar a obra como parte dele.

A hipótese aqui apresentada é de que é possível estabelecer uma relação entre a teoria de Simondon com o processo inventivo em arte, de modo a ampliar a reflexão acerca da experiência em um fazer artístico que resulta em imagens fotográficas. A utilização da teoria do autor possibilita uma leitura atualizada dos processos em fotografia, fornecendo um embasamento enriquecedor coerente com a imagem produzida na atualidade. Além disso, trata-se de uma contribuição importante ao campo da arte a realização de uma pesquisa que aproxima tais conceitos, a fim de ampliar a discussão do processo inventivo nessa área.

Ao mesmo tempo, não se trata de restringir esta pesquisa ao pensamento do autor e a uma proposta de dissecar toda a sua obra buscando relações e origens de seu pensamento. Este seria um trabalho de outra natureza, não menos importante.[14] O que proponho nesta investigação é uma leitura sob o ponto de vista de uma artista pesquisadora, em uma interpretação específica que tem como referência principal o fazer artístico em diálogo com a abordagem de Simondon, sem deixar de lado o cuidado que tal teoria solicita de qualquer um que se lança em um caminho como esse. Além disso, trata-se de uma leitura que proponho dentre tantas outras possíveis, sem a pretensão de esgotar o assunto relativo ao trabalho de Simondon em relação à fotografia. Muitos dos trechos da teoria de Simondon aqui usados, foram lidos dentro de uma perspectiva das artes, havendo uma transposição de sua proposta ao processo inventivo de imagens fotográficas. O pensamento do autor é muito propício a esse tipo de empreitada justamente por não se tratar de uma teoria que se solidifica sobre conceitos estáveis, por isso a necessidade de lançar-se na experiência para uma compreensão cuja natureza é da proximidade (entre o fazer e o pensar) e da organicidade. O caminho percorrido na elaboração desta pesquisa demonstrou que o estudo da teoria de Simondon se amplifica justamente no entrecruzamento dos vários temas abordados por ele, que são vinculados e fazem parte de um pensamento cuja base, sobretudo a individuação, é comum.

14 Como exemplo, podemos citar um importante trabalho desenvolvido por Ludovic Duhem (DUHEM, 2008) em sua tese em Filosofia, que aborda o ser pré-individual da obra de arte e o problema da estética em Simondon.

Considerando a complexidade de Simondon, busquei uma aproximação com o universo do autor e com pesquisadores que se dedicam a estudar sua obra, de modo a criar espaços de reflexão e de troca. Essa busca se deu em campo, sendo essa uma etapa importante para a construção desta tese. Para isso, conhecer esse contexto foi fundamental para avançar. Anterior ao desenvolvimento desta tese, o encontro "Informação, tecnicidade, individuação: a urgência do pensamento de Gilbert Simondon", ocorrido em abril de 2012 na cidade de Campinas (UNICAMP), promovido pelo grupo CteMe,[15] foi um evento importante e que veio a contribuir como fonte de pesquisa,[16] visto que os vídeos das palestras encontram-se disponíveis em um canal do *YouTube*. De modo geral, o que pude constatar é que há diversos pesquisadores de áreas distintas que se dedicam a estudar a obra de Simondon no Brasil, aplicando sua teoria aos mais diversos campos, porém com uma atuação mais esparsa, motivo pelo qual eventos dedicados ao autor são importantes para uma aproximação aos diversos contextos de pesquisa. Além disso, pesa o fato da tradução para o português dos livros do autor ser tardia, conforme já mencionado; antes disso, encontrava-se disponível apenas a introdução do livro sobre a individuação, nos "Cadernos de Subjetividade" da PUC,[17] e a carta a Jacques Derrida,[18] onde o autor discorre sobre a tecnoestética. No entanto, há uma movimentação significativa em torno da obra de Simondon na América Latina, sobretudo na Argentina e Colômbia. A ocorrência de uma série de atividades ao longo dos últimos anos tinha como origem o trabalho de um grupo de pesquisadores na Argentina,[19] atualmente denominado "Reles",[20] responsável por

15 Grupo de Pesquisa CTeMe (Conhecimento, Tecnologia e Mercado), com sede no IFCH/UNICAMP desde maio de 2003. É coordenado por Laymert Garcia dos Santos (professor titular do DS/IFCH/UNICAMP), Márcio Barreto (FCA/UNICAMP), Marta M. Kanashiro (Labjor/UNICAMP) e Pedro P. Ferreira (DS/IFCH/UNICAMP).

16 Dados encontrados e acessados via internet, posterior ao acontecimento do evento. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/EncontroSimondon/videos>. Acesso em: 06 ago. 2020.

17 SIMONDON, 2003.

18 Idem, 1998.

19 Gonzalo Aguirre menciona como se deu a formação deste grupo em seu artigo "Inducación, invención y lectura transindividual: Gilbert Simondon a la luz de una experiencia de lectura grupal" (AGUIRRE, 2016). Além de Aguirre, merece destaque o trabalho do Prof. Dr. Pablo Rodríguez (Universidad de Buenos Aires), responsável pela primeira tradução para o espanhol, junto com Margarita Martínez, do livro "Du mode d'existence des l'objets techniques", além de ter escrito o prólogo da primeira edição em espanhol de "La individuación a la luz de las nociones de forma y de información" (RODRÍGUEZ, 2009) e o prólogo da primeira edição em espanhol do livro de Muriel Combes sobre Gilbert Simondon, junto com Juan Manuel Heredia, "Simondon: una filosofía de lo transindividual" (COMBES, 2017). Importante mencionar também o trabalho desenvolvido na Colômbia por Jorge Montoya (MONTOYA SANTAMARÍA, 2019), primeiro autor a lançar um livro sobre Simondon na América Latina no ano de 2006 – disponível atualmente em uma nova edição – antes mesmo das traduções dos livros de Simondon em espanhol e Lina Marcela Gil, autora de livros sobre o autor (CONGOTE, 2016; 2019) e tradutora da obra "Sur la psychologie" (SIMONDON, 2019) para o espanhol.

20 Red Latinoamericana de Estudios Simondonianos.

disseminar o pensamento do filósofo na América Latina, em estreita conexão com o país de origem de Simondon e seus principais comentadores/pesquisadores. Por esse motivo, o contato com tais pesquisadores – pelas pesquisas de campo que realizei na cidade de Buenos Aires – e a participação nos colóquios ocorridos ao longo desta pesquisa foram fundamentais ao desenvolvimento desta tese, a fim de criar vias de acesso a outros estudiosos de Simondon e conhecer o modo como abordam a obra de tal autor em suas respectivas áreas, constituindo-se uma fonte importante de aprendizado e levantamento de material. Além disso, a pesquisa de campo me levou a compreender que havia uma espécie de rede que envolvia pesquisadores da Argentina, da Colômbia, do Chile, do Brasil, do Paraguai, da França, da Itália,[21] que em parte era impulsionada pelo grupo argentino no que diz respeito aos eventos e publicações na América Latina. Ainda que o primeiro evento [22] sobre Simondon na América Latina tenha acontecido na cidade de Campinas, no Brasil, no ano de 2012,[23] foi a atuação do grupo da Argentina que movimentou uma série de colóquios posteriores na cidade de Buenos Aires nos anos de 2013[24] e 2015,[25] em 2016[26] em Santiago, no Chile, dossiês temáticos sobre o autor e a publicação de um livro intitulado "Amar a las máquinas".[27] Ao longo desta pesquisa, ocorreram dois colóquios no Brasil organizados em parceria com o referido grupo, mais especificamente com Rodríguez, dos quais participei como ouvinte, e que se constituíram também importantes como pesquisa de campo: o "III Colóquio Internacional Gilbert Simondon – Individuação e

21 Pablo Rodríguez e Julio Bezerra discorrem sobre esse universo simondoniano no Editorial da Revista Eco-Pós (2017). Ver também Rodríguez (2016b), "La transindividualidad de Simondon: la coyuntura latinoamericana entre la política, la técnica y la afectividad", onde ele aborda alguns aspectos da "simondialización" e o alcance latinoamericano; e o prefácio, também de Rodríguez, em Simondon (2020b), onde há um panorama do alcance da obra de Simondon, incluindo o contexto francês.

22 Busquei uma aproximação com esse contexto latino-americano sem desconsiderar a existência de outros importantes acontecimentos e movimentação em torno da teoria de Simondon em diversos países de outros continentes. Cabe mencionar também a ocorrência do "Colloque de Cerisy", ocorrido na França em agosto de 2013, sob a direção de Vincent Bontems.

23 Encontro "Informação, tecnicidade, individuação: a urgência do pensamento de Gilbert Simondon", ocorrido em abril de 2012, na cidade de Campinas (UNICAMP), promovido pelo grupo CteMe.

24 "Colóquio Internacional Gilbert Simondon: Invitación a un nuevo pensamiento sobre las ciencias y las artes", ocorrido na cidade de Buenos Aires em abril de 2013.

25 "II Colóquio Internacional Gilbert Simondon. Lo transindividual: técnica | estética | política", ocorrido na cidade de Buenos Aires em abril de 2015.

26 "Colóquio Internacional Gilbert Simondon: Figuras de lo preindividual", ocorrido na cidade de Santiago do Chile em novembro de 2016.

27 BLANCO; PARENTE; RODRÍGUEZ; VACCARI, 2015.

Inovação",[28] ocorrido no Museu do Amanhã, na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2017, e o "IV Colóquio Internacional Gilbert Simondon – Os sentidos da Individuação",[29] ocorrido na USP, em São Paulo, no ano de 2018. Por fim, o último colóquio ocorrido na cidade de Medellín, Colômbia, em 2019, "IV Colóquio Internacional Gilbert Simondon – Individuación, Formación y Tecnología", ocasião em que apresentei um trecho desta pesquisa.

Ainda assim, a existência dessa rede e de uma série de fontes a respeito do autor não é de fácil conhecimento a pesquisadores no campo das artes. O acesso a todo esse universo de Simondon foi possível após a realização de uma profunda pesquisa em outras áreas do conhecimento, incluindo a pesquisa de campo e as consequentes leituras da obra do autor e de seus comentadores. O fato de eu não ter me restringido apenas às referências bibliográficas de Simondon é porque considerei importante todo o contexto desenvolvido após o fim de sua produção. Muitos autores que vieram posteriormente a se dedicar à sua obra, trouxeram elementos e análises muito significativas à abordagem do autor e constituem referências fundamentais dentro do universo simondoniano.

Por outro lado, importante mencionar que, apesar de haver um número crescente de pesquisadores que se voltam à obra de Simondon, há uma diversidade de estudos em distintas áreas do conhecimento, sendo que muitos deles se distanciam da abordagem desta tese. Isso se deve ao fato de ser uma obra que contempla conhecimentos muito abrangentes. Apesar de muitos desses trabalhos serem relevantes, nem todos possuem conexão direta com o tema aqui tratado, motivo pelo qual não são mencionados.

No que diz respeito à pesquisa de campo envolvendo a parte prática, houve um encaminhamento para a produção de ensaios fotográficos, visitas a exposições em São Paulo e Buenos Aires, processos criativos coletivos vivenciados nos grupos GIIP[30] e cAt[31] e acompanhamento do processo de outros artistas. Dos processos

28 Organizado por: Luiz Alberto Oliveira (Museu do Amanhã), Fernanda Bruno (MediaLab.UFRJ), Fernando Fragozo (PPGF/UFRJ), Pablo Rodríguez (UBA, Argentina) e Pedro Ferreira (Unicamp).

29 Organizado por: Profa. Silvana de Souza Ramos (USP), Prof. Pablo Rodríguez (Universidade de Buenos Aires), Maria Fernanda Novo (Doutora UNICAMP) e Lucas Paolo Vilalta (Mestre USP).

30 Grupo de pesquisa GIIP (Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia), grupo certificado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP e pelo Cnpq, desde 2010. Liderado pela Profa. Dra. Rosangela da Silva Leote e pela Profa. Dra. Fernanda Carolina Armando Duarte (vice).

coletivos que participei, as obras "Sopro"[32] e "Toque",[33] produzidas pelo grupo cAt, contribuíram significativamente para esta pesquisa, pois além da elaboração prática em grupo e todo o rico aprendizado vindo dessa experiência, funcionaram como laboratórios para uma compreensão mais aprofundada sobre alguns aspectos da teoria simondoniana e a natureza dos objetos técnicos. Ainda que não fosse trabalho do grupo o estudo da obra de Simondon, pude fazer individualmente uma relação com os meus estudos sobre o autor[34] e compreender ao longo da elaboração dessas obras o significado da interação e interferência em objetos tecnológicos, que, nesses casos, foram desconstruídos pelo grupo. O reaproveitamento de motores de computador e vibradores de celular para fins artísticos adquiriram uma funcionalidade diferente da prevista originalmente; o mesmo ocorreu com a utilização de pastilhas Peltier[35] como recurso de elaboração poética através de uma nova configuração; o aprendizado de caminhos para uma autonomia na interação com o objeto técnico, incluindo o uso de soldas, multímetros, a construção de um ladrão de joule, entre outros, são exemplos de uma atividade de criação coletiva em que estes elementos passaram a fazer parte do meu universo e inevitavelmente comecei a refletir sobre as conexões com o pensamento de Simondon.

As atividades artísticas desenvolvidas no grupo GIIP contribuíram para esta pesquisa por serem atividades onde também trabalhei coletivamente e pude agregar conhecimento com experiências sobre o fazer artístico. Complementando esta trajetória prática, o acompanhamento do processo de preparação da obra "Recital para um massagista", do artista francês Tal Isaac Hadad, serviu como uma experiência fundamental para a reflexão de questões presentes nesta tese. Pude observar um processo artístico de outro artista e perceber uma forte conexão com o tema aqui desenvolvido. A ativação da obra ao longo da 33ª Bienal de São Paulo – "Afinidades Afetivas", dentro do espaço curatorial da artista brasileira Sofia

31 Grupo de pesquisa cAt (ciência/ARTE/tecnologia), grupo certificado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP e pelo Cnpq, desde 2009. Liderado pelo Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe e pelo Prof. Dr. Fernando Luiz Fogliano (vice).

32 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7IavcvDSCPA&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 fev. 2019.

33 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X0ChzDzy_MY&t=30s>. Acesso em: 20 fev. 2019.

34 PERES, 2018, p. 227.

35 Pastilha termoelétrica feita de cerâmica que se baseia no contraste de temperatura para geração de energia.

Borges, também fez parte deste estudo, assim como a exploração do contexto da curadoria da artista.

Assim, esta tese se apoia sobre uma proposta de leitura da obra de Simondon e um tipo muito específico de fazer acadêmico, o qual conjuga a reflexão teórica com a prática, em um pensamento voltado ao processo. A elaboração para compreender este tipo de abordagem foi se configurando ao longo da pesquisa, sendo necessário estabelecer um modo de trabalho que conduzisse saberes muito diversos em um curso comum: o estudo da imagem, dentro de um escopo da fotografia, sustentada por uma abordagem de processo em arte e o estudo da teoria de Simondon.

Uma pergunta se mostrou relevante para delimitar este tratamento: como ler Gilbert Simondon? Isso porque, ao ler este autor, um campo muito vasto se abre e o entusiasmo muitas vezes toma conta. A familiarização com a leitura leva tempo. Consequentemente, a necessidade de um repertório mais amplo de conhecimento para a compreensão de seus conceitos evidencia-se à medida em que há um avanço nos estudos, visto que, no meu caso específico, o campo em que desenvolvo esta pesquisa não se encontra dentro de uma perspectiva da filosofia ou mesmo da psicologia, e sim das artes. Diz respeito ao fato de adentrar no mundo da filosofia sem necessariamente ter familiaridade com diálogos filosóficos implícitos no texto: uma filosofia que evoca este universo de maneira muito particular, muitas vezes fugindo do convencional e de pensamentos estabelecidos pela tradição filosófica. Somado a isso, a necessidade de considerar a abrangência da obra de Simondon e sua própria disponibilidade em abarcar conceitos da física, da biologia, da tecnologia, da cibernética, da psicologia e da própria filosofia para a construção de um pensamento original e pertinente ao contexto em que vivemos. Esta multiplicidade de saberes reverbera inclusive em um interesse amplo, conforme já mencionado, vindo de pesquisadores de áreas diversas, em vias de crescimento. Conforme bem observa Pablo Rodríguez,[36] esse interesse encontra sintonia na atualidade com possibilidades de estudo muito amplas, e ganha especial sentido na filosofia contemporânea.

36 “A teoria simondoniana da individuação, sua filosofia da técnica e até seu pensamento sobre a imagem cobre uma realidade vastíssima de realidades e campos. (...) Quase não existe terreno em que o pensamento de Simondon não tenha sido explorado nos últimos 20 anos: da física até a antropologia, da arquitetura até as ciências sociais, da biologia até o teatro, da estética até a engenharia, de correntes filosóficas opostas até a bioarte, Simondon convoca a qualquer ordem de conhecimento e de experimentação” (RODRÍGUEZ, 2019, p. 6, tradução nossa).

Do ponto de vista da leitura e a necessidade de abarcar todo esse contexto, fica a constatação de que esse mundo amplo oscila em momentos que por vezes escapa e, na maioria das vezes, acolhe. É como estar constantemente nadando na confluência de dois rios, um familiar e outro desconhecido, mas que, à medida em que me deixo levar nesse trajeto, me sinto em um caminho fluido e que me conduz naturalmente no fluxo das águas. É estar neste *entre*[37] de pensamentos: um mundo permeável. O final da trajetória desses rios, que se unem em algum ponto, é o oceano, um oceano infinito em possibilidades.

Em outras palavras, significa ter uma abertura a esta interdisciplinaridade e dialogar com o próprio universo do autor, seguindo com a sensação da não possibilidade de esgotar o conhecimento, de conviver com o pensamento em constante elaboração, postura que provavelmente seja a mais coerente em relação ao que Simondon diz. É muito difícil adentrar no universo de Simondon e não testemunhar nenhuma modificação nos modos de pensar a vida e a própria pesquisa. A menos que a leitura seja superficial e distanciada, do contrário, é inevitável acompanhar as individuações constantes que permeiam esse processo e direcionar a atenção ao próprio fazer. A arte, por sua vez, em sua capacidade de acolhimento de conhecimentos distintos e visões de mundo aparentemente distantes, se contamina e se amplia, afirmando-se em uma existência dinâmica, em constante troca e composição com o universo ao seu redor, sendo capaz de encontrar ressonância em conhecimentos diversos.

Consequentemente, a experiência de leitura e a experiência de processo desembocam na invenção de um novo texto: a experiência na escrita. Como falar de imagens mentais relacionadas à experiência? Como falar da experiência sabendo que a experiência em si não encontra equivalente senão nela mesma? Como não deixar que a prática se torne uma ilustração da teoria e a teoria uma ilustração da prática? Para isso, foi necessário buscar uma linguagem que contemplasse essa multiplicidade de saberes permeáveis, que caminham pelos *entre* lugares, sem no entanto se afastar do universo que é o da arte propriamente dita, campo em que se desenvolve esta tese. No contexto aqui apresentado, o conjunto leitura-experiência-

37 Importante observar que essa característica do *entre* é evidenciada por Lina Marcela Gil Congote, em sua abordagem sobre o autor no campo da psicologia, como condição primordial para o entendimento de Simondon: "o *entre* toma uma preponderância por ser um conceito (uma intuição?) sem o qual não poderia compreender-se a obra de Simondon" (CONGOTE, 2016, p. 19, tradução nossa). Essa constatação entra em sintonia com as proposições aqui indicadas, ainda que os contextos sejam diferentes.

escrita evoca o todo, onde cada termo se assume como símbolo um do outro, na medida em que ocorrem em tempos diferentes.

Importante dizer que esta tese busca compreender o processo inventivo em relação ao ser que conduz esse processo. No entanto, trata-se apenas de um foco de análise que foi aqui delimitado para o estudo proposto, o que não significa considerar que a artista seja dotada de uma capacidade especial, mas sim alguém que tem na elaboração poética sua práxis, e um propósito de promover novas existências pela arte. Ao mesmo tempo, a figura da artista estabelece uma relação simbiótica com a figura da pesquisadora, sendo que em muitos momentos fica difícil delimitar com precisão esses limites (se é que existem de fato). Esse fazer vincula-se a vários pontos da obra de Simondon, nos aspectos físicos, biológicos, psíquicos e coletivos, para compreender um acontecimento específico referente à invenção da imagem fotográfica.

Diante desse contexto, a metodologia de pesquisa se apoiou em pesquisa documental, de campo e experimental em uma abordagem teórica e prática; de caráter analógico, é também transdutiva, pois cria bases que se ampliam para a construção do pensamento, sustentadas por um gérmen inicial. Por se tratar de uma linha em processos e procedimentos artísticos, considerei como parte do desenvolvimento a produção de cadernos de estudos, esboços de ideias em papéis, inicialmente voltados ao processo artístico, que acabaram fazendo parte de alguns trechos da tese. No entanto, pouco a pouco esse recurso se mostrou indissociável do estudo teórico e um forte recurso de compreensão e aprofundamento da pesquisa como um todo. Com isso, criei uma espécie de "diário de bordo" não-linear que acompanhou simultaneamente o pensamento prático e teórico, trazendo mais um indício da natureza processual desta pesquisa. As elaborações sobre as leituras passavam por experimentações que visavam levantar possibilidades de entendimento não dissociadas do processo de elaboração prática. A teoria de Simondon se mistura com imagens pessoais de arquivo, imagens coletadas de fontes diversas, experimentação com transparências que criam camadas em sobreposição de texto: um material importante de elaboração teórica e poética. A proposta de desenvolver estudos práticos esteve presente desde o início desta pesquisa. Sendo uma investigação que propôs um diálogo entre a reflexão teórica e o fazer em arte, foi importante também delimitar um modo de trabalho. A escolha

se deu pela produção de ensaios como estímulo de um processo. Prestar atenção ao próprio fazer e ao conhecimento em ação é um ponto fundamental no desenvolvimento desta tese, e a pesquisa prática potencializa essa investigação.

Tendo em vista estas considerações iniciais, foi necessário escolher alguns pontos da teoria de Simondon para o desenvolvimento desta tese, que serão apresentados ao longo dos capítulos. De modo geral serão construídos em camadas, sendo um a base para a compreensão do seguinte, e assim sucessivamente.

No capítulo um, a ênfase será na relação entre o processo inventivo em arte e a individuação. A escolha por iniciar a tese por essa via se dá justamente pelo fato desses pontos se constituírem como base ao tema aqui desenvolvido. A ideia de processo está presente na teoria da individuação assim como no percurso construtivo que leva à invenção de uma obra. As duas vias percorridas, a via teórica e a via prática, são discutidas em função do movimento, característica evidenciada neste capítulo que estará presente em toda a pesquisa. Para que seja possível entender a abordagem sobre imagem que será desenvolvida ao longo desta tese, há uma breve introdução sobre o modo como a fotografia é concebida nesta pesquisa e o vínculo com o processo inventivo, foco da análise aqui apresentada. Desse vínculo, a evidência de um contexto diretamente relacionado à abordagem do processo em arte e alguns dos principais aspectos da teoria da individuação de Simondon, de modo a oferecer elementos à discussão que se seguirá. Assim como a individuação de Gilbert Simondon percorre todo o pensamento do autor, nesse capítulo ela também oferece a base ao que será abordado nos capítulos seguintes. Ainda que o aprofundamento na individuação não seja o assunto principal desta tese, ela permeia toda a discussão que se seguirá nos demais capítulos, sendo que, ao longo de todo o texto será constantemente evocada na medida em que se solicita sua evidência.

No capítulo dois, o termo *imagem-experiência* é proposto em referência ao contexto do processo que antecede a invenção de uma fotografia, com base no ciclo da imagem de Simondon e em estreita relação com as fases desse ciclo, as quais remetem à experiência. O significado do termo, bem como utilizações anteriores a esta tese e o entendimento específico trabalhado nesta pesquisa são desenvolvidos ao longo do capítulo. Envolto em uma discussão que levanta questões sobre como

falar de imagens mentais e da própria experiência, apresenta os principais pontos do ciclo da imagem do referido autor em suas três etapas – imagem motora, imagem intra-perceptiva, imagem-lembrança / símbolo – para uma compreensão e encaminhamento da natureza da imagem discutida nesta tese – a *imagem-experiência* – que, por sua vez, é considerada em três fases: pré-experiência, experiência e pós-experiência.

O capítulo três é um desdobramento da discussão iniciada no capítulo dois, e se abre pelo tema da técnica, em um entendimento mais amplo, não restrito à sua utilidade, expondo uma conexão horizontal e indissociável da produção de imagens. Ou seja, a discussão sobre a imagem aqui apresentada está diretamente relacionada aos objetos que em parte são responsáveis pela sua existência, conforme Simondon: o objeto técnico, o objeto estético e o objeto artístico. Dessa relação, se encaminham para uma abordagem tecnoestética de forma a conduzir o leitor a outro ponto importante do capítulo: a fase mágica primitiva em referência ao mesmo autor. Além disso, incorpora a noção de artificação, de Ellen Dissanayake, em relação ao pensamento de Simondon, complementando a discussão desenvolvida neste capítulo. Há uma delimitação em torno da ideia da artista como alguém que viabiliza a existência de mundos e realidades possíveis pelo fazer em arte. Se ampara em toda a discussão desenvolvida até aqui e cria uma via de acesso à reflexão sobre a experiência prática e poética.

O capítulo quatro se apoia em todo o percurso teórico desenvolvido para uma narrativa sobre uma experiência, ao mesmo tempo em que evidencia o quanto a elaboração desse processo foi também responsável por toda a trajetória apresentada. É o ponto onde os elementos teóricos trabalhados na tese são retomados pela experiência do meu processo e onde se verifica a permeabilidade entre o desenvolvimento teórico e o prático antes da invenção de imagens concretas. A experiência desse processo resulta no ensaio fotográfico "Atravessamentos", fruto da investigação prática apresentada, exposto neste capítulo.

1. O PERCURSO CONSTRUTIVO DA INVENÇÃO EM ARTE E O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO

38

1.1 Considerações iniciais sobre a imagem fotográfica

A fotografia na atualidade não se restringe mais a uma concepção reduzida ao puramente fotográfico. Ao longo de sua existência, muitas transformações ocorreram no âmbito da técnica, da linguagem e do tratamento poético, sendo responsáveis por mudar a relação do ser humano com a imagem. As imagens inicialmente estáticas, passaram a assumir propostas e interferências de diversas naturezas. Com a incorporação do vídeo em câmeras digitais e câmeras de celular, por exemplo, novas possibilidades de investigação inventiva ficaram mais acessíveis, e estas novas ferramentas de captura da imagem se somaram às já existentes. Como decorrência desse cenário, a imagem fotográfica se deslocou para um campo híbrido, conforme aponta Antonio Fatorelli, ou seja, um campo onde "as fotografias se expandem, animam-se, comportando configurações imprevistas, em

38 Carolina Peres, *Sem título*, 2010/2017, Intervenção com desenho em fotografia.

manifesta indiferença às convenções tradicionalmente associadas ao meio."[39] As fronteiras entre as linguagens[40] (seja fotografia, vídeo, cinema etc.), que antes caracterizavam uma técnica específica, não são mais da ordem da delimitação, mas se constituem de uma porosidade, evidenciando uma flexibilidade maior de estudo e, também, de experimentação artística. Este cenário atual, que contempla o trânsito entre as linguagens não é novo, visto que as contaminações entre os meios fotográficos e cinematográficos sempre existiram. É o que diz Fatorelli sobre esta "influência recíproca entre as imagens fixas e as imagens em movimento",[41] identificada em trabalhos de fotógrafos e cineastas no decorrer da história da fotografia e do cinema desde seus primórdios, onde é possível verificar "uma dinâmica de assimilações e de contágios entre os dispositivos imagéticos que viria a ser posteriormente ampliada pela videoarte e pelos formatos emergentes das imagens digitais",[42] que hoje ecoa em trabalhos de inúmeros artistas situados nessa confluência entre o que é estático e o que está em movimento.

As reflexões aqui apresentadas flertam com esse cruzamento de linguagens, sendo consequência, também, de um olhar sempre voltado a investigar a natureza do processo inventivo, em constante movimento e transformação. A elaboração teórica, desenvolvida nesta pesquisa, se aproxima da experiência de processo, evidenciando, assim, a importância da experimentação em função de uma reflexão sobre o fazer em arte. Revelam, além disso, uma inquietação em relação à natureza das imagens, de onde se busca ampliar o olhar de análise para um lugar muito mais vasto que aquele restrito à imagem concreta. As imagens, além de concretas, se constituem em processos mentais que se relacionam diretamente com ações corporais, com a experiência e com a memória, de onde é possível investigar um contexto abrangente e interligado a uma rede complexa, em conexão com o movimento inventivo em que se originam. Diante desse cenário, evidencia-se o olhar voltado ao acontecimento e aos diversos elementos que compõem o processo inventivo que conduz a existência de uma fotografia propriamente dita – entendendo a fotografia como um objeto artístico, para usar um vocabulário mais

39 FATORELLI, 2013, p. 7.

40 Muitos trabalhos na atualidade são difíceis de serem categorizados ao assumirem características híbridas e de mistura de linguagens.

41 FATORELLI, 2013, p. 24.

42 Ibidem, p. 24.

próximo de Simondon – em conexão com um pensamento em constante construção e elaboração, permeado também por imagens, que em alguns momentos podem assumir uma força própria nem sempre controlada pelo inventor.

Tendo em vista este contexto, a imagem fotográfica é aqui contemplada como um tipo de imagem. De modo geral, quando se fala de uma fotografia, a abordagem se dá em relação a uma imagem concreta, acabada e distanciada da experiência de um processo inventivo de quem a produziu. Esse pensamento é pertinente e pode ser utilizado para uma análise específica sobre um determinado trabalho artístico ou mesmo sobre o meio e o contexto. Muitos autores se dedicaram a escrever sobre a natureza da imagem fotográfica, como Laura Gonzáles Flores,[43] por exemplo, que problematiza as diversas definições e entendimentos sobre a fotografia num contexto bem amplo, os quais revelam modos de abordagem que se modificam ao longo do tempo por estarem vinculados, cada um, às questões de uma época específica. De modo geral, dirigem-se à fotografia como um objeto a ser analisado.

E, de fato, no momento que uma obra de arte ganha existência, seja ela uma fotografia ou outra linguagem artística, a tendência é que seja analisada como um objeto, ainda que em conexão com seu inventor em função da autoria, mas não necessariamente vinculada ao processo que a gerou. Simondon menciona o desprendimento do objeto em relação ao seu inventor como uma consequência natural e necessária, um ponto importante de sua teoria sobre a invenção. Para ele, para que se complete um processo de invenção de maneira formal, é necessário que haja a produção de um objeto ou obra passível de ser desvinculada do sujeito que a inventou e que possa ser "posta em comum".[44] Por objeto inventado, o autor entende como todos os objetos produzidos em domínios diversos, enfatizando os objetos no âmbito da técnica e no das artes. A participação cumulativa, ou seja, todas as interações e informações posteriores que se agregam ao objeto, ocorre justamente por haver uma inserção em um contexto que o acolhe e o compõe.

> O objeto criado é precisamente um elemento do real organizado como destacável, porque foi produzido segundo um código contido em uma cultura que permite utilizá-lo longe do lugar e do tempo de sua criação.[45]

43 FLORES, 2011.

44 SIMONDON, 2008, p. 163, tradução nossa.

45 Ibidem, p. 164.

Esse objeto pode ser uma fotografia que, depois de inventada, segue o seu caminho conquistando um lugar na cultura, assumindo outros significados e, muitas vezes, passando por transformações. Perpetua um pensamento e também abre caminhos para novas associações. Essa é uma etapa posterior à sua invenção, há que se dizer, uma etapa que pode ser compreendida como a perpetuação da "vida" nas suas mais variadas manifestações. Não à toa, Simondon cita na sequência o poeta Horácio, "*non omnis moriar*", ou "não morrerei por inteiro",[46] indicando a permanência de uma intenção humana na existência de um objeto, ou, em outras palavras, um desejo do inventor de produzir algo de si que permaneça neste mundo, a amplificação da existência do ser humano em um objeto. Porém, um objeto inventado nunca se limitará aos domínios de seu inventor. No caso da fotografia como obra artística, por exemplo, ela estará sempre aberta a novas leituras, interferências e diálogos, seja por meio de estudos de outros artistas, pesquisadores e críticos de arte, ou mesmo pela interação com o público. Contudo, até uma fotografia ser inventada, há um caminho anterior que evidencia muito das etapas do processo inventivo e o modo de construção de um projeto poético de uma obra. Nessa perspectiva, o olhar voltado ao processo permite um acesso inicial ao tema da imagem fotográfica e o contexto que a origina, ponto principal desta tese, dentro de um campo que a contém: o da arte propriamente dita.

1.2 Pensamento processual[47]

Muriel Combes, em seu livro sobre o filósofo francês Gilbert Simondon, afirma que, "para compreender a individuação, é preciso voltar-se ao processo, dentro do qual um princípio pode ser não só posto em prática senão também constituído."[48] Partindo dessa observação, e, na tentativa de compreender essa operação desde o campo das artes, surgem as seguintes perguntas: é possível estabelecer um paralelo entre a ideia de processo presente na individuação e o processo de invenção em arte? Ou, ainda, podemos conduzir um pensamento em que a arte seja

46 Ibidem, grifo do autor.

47 A discussão voltada ao processo, no caso desta pesquisa, refere-se ao processo para invenção de uma obra de arte, diferente das obras em que o resultado é o próprio processo. Isso pode ocorrer, porém, não é este o foco desta tese. O que se busca aqui é destacar as nuances de um processo que são tão importantes quanto a obra. A sequência da tese é toda baseada nessa proposta, seja em relação à imagem ou em relação à técnica e à estética.

48 COMBES, 2017, p. 27, tradução nossa.

tratada como uma individuação? Essa perspectiva e primeiro ponto aqui abordado se amplifica nas diversas possibilidades de individuação que Simondon apresenta em sua tese, seja ela física, biológica, psíquica e coletiva, e que aqui ecoa tanto no processo inventivo da artista[49] quanto nos objetos que ela produz. Para o autor, um objeto tem o seu processo de individuação, assim como tem o vivente[50]. Ainda que não do mesmo modo – a individuação desse objeto é mais simples e finita e a do vivente não cessa enquanto houver vida – as individuações estão presentes em diversos domínios.

O reconhecimento de um caráter inventivo na teoria simondoniana abre caminhos para identificar nos processos artísticos vias de acesso a pontos importantes dessa teoria. Considerando o contexto desta tese, há um entendimento de que a prática em arte deve ser pensada em conjunto com a reflexão teórica. Convém destacar também uma questão importante, presente nas pesquisas acadêmicas voltadas ao processo, que se leva em consideração nesta tese: existe uma linha tênue entre a articulação teórica e a prática em arte, a qual deve ser permeável a um diálogo constante. Além disso, a prática não assume a função de uma demonstração da teoria, pois os potenciais de análise seriam diminuídos, quando, ao contrário, eles nunca se esgotam. Em contrapartida, a teoria também não deve ser utilizada como modelo classificatório para o que se faz na prática, senão para construir bases importantes para uma evolução do pensamento. Esses princípios são relevantes e se fazem presentes na discussão aqui exposta, motivo pelo qual devem sempre ser

49 Por se tratar de uma pesquisa teórico-prática que considera a experiência da autora como base para a reflexão desta tese, utilizaremos a palavra artista no feminino, em referência a esta prática.

50 Nota sobre as traduções de Simondon: utiliza-se nesta tese as palavras vivente e vivo, ambas "vivant" em francês, de acordo com o uso de Simondon, com base nas traduções disponíveis em português. Nos textos do autor há essas duas possibilidades de tradução e referem-se a particularidades da abordagem de Simondon sobre a individuação. Não serão aprofundadas aqui para não incorrer em uma simplificação de um pensamento demasiado complexo, visto que não é o foco desta tese. De modo geral, é importante observar que a escrita de Simondon indica características de seu pensamento, possuindo também um caráter processual. De acordo com Combes, Simondon buscou um jeito próprio de indicar a processualidade, já que no francês não há modos de conjugação que indiquem uma ação em acontecimento – "como a forma inglesa "*ing*" que indica uma ação 'em trânsito' de cumprir-se" (COMBES, 2017, p. 27, grifo da autora, tradução nossa) –, levando-o a inventar um estilo próprio "para introduzir o dinamismo no pensamento" (Ibidem). Por esse motivo que nos textos do autor há um uso frequente de frases curtas unidas por ponto e vírgula, estilo adotado por Combes também. Sobre esse assunto, ver comentário de Thomas LaMarre (2019). A escrita de Simondon possui sutilezas que, ao ser traduzida para outras línguas, sofre modificações. Cada tradutor estabelece um critério, sendo importante, em cada caso, notas explicativas. É o caso das palavras "relation" e "rapport", que possuem também usos específicos em Simondon, sendo traduzidas no português como "relação" e "nexo", conforme especificação do tradutor (ver SIMONDON, 2020a, p. 7). Já na versão em português do livro sobre o modo de existência dos objetos técnicos (SIMONDON, 2020b), foi verificado nesta pesquisa que o ponto e vírgula foi substituído por ponto final em muitos casos, sem um esclarecimento acerca da tradução. No caso de Simondon, trata-se de uma mudança significativa, visto que tal pontuação faz parte do seu estilo de escrita, conforme mencionado acima.

lembrados. Isto se deve ao fato de que a arte e, mais especificamente, os processos e procedimentos artísticos situam-se num campo movediço, repleto de possibilidades reflexivas e em constante transformação. No entanto, a busca por particularidades acerca desse universo não deve restringí-lo. Uma teoria que dialogue com essa postura sempre se faz necessária, e, de fato, há várias abordagens e teóricos que trabalham conteúdos relacionados ao processo inventivo. A obra de Simondon contribui de maneira fundamental para ampliar as perspectivas investigativas nas artes e nos processos de invenção.

Assim, falar sobre o processo inventivo em arte e o processo de individuação de Simondon não significa fazer uma comparação como tal e qual, muito menos uma classificação. Mesmo porque essa postura estaria no sentido contrário à própria ideia de Simondon, quem elabora uma teoria onde a individuação não tem coerência se for tratada como um modelo rígido e delimitado. Desse modo, esta pesquisa se sustenta na ideia de analogia pela identidade das relações operatórias,[51] ou seja, a operação da individuação e a operação do processo inventivo, para a construção desse diálogo.[52] Para Simondon, somente será possível captar a individuação "*pela individuação do conhecimento*",[53] e, por esse motivo, há uma maior coerência se estimularmos o pensamento em direção às ações de um processo. É do próprio significado da palavra processo que vem à tona a ideia de ação, de dinamismo, de movimento, sendo justamente esse o entendimento que mais fortalece a proposta de Simondon. Esse viés sobre a individuação é enfatizado por Gonzalo Aguirre, quem diz que "só se pode participar dela prestando atenção à individuação do pensamento, a qual seria realmente análoga à individuação de qualquer outro ser distinto do pensamento".[54] A teoria materializada em um livro oferece apenas uma ideia da individuação, é o conhecimento em ação que mais se aproxima da individuação propriamente dita, pois para conhecê-la é preciso percebê-la em seu acontecimento. Podemos constatar isso quando Simondon diz: "não podemos, no sentido habitual do termo, *conhecer a individuação*; podemos

51 SIMONDON, 2020a, p. 563.

52 Simondon utiliza como referência o método analógico empregado por Platão que se baseia em "transportar uma operação de pensamento aprendida e experimentada sobre uma estrutura particular conhecida (por exemplo, a que serve para definir o pescador de linha no *Sofista*) a outra estrutura particular desconhecida e que é objeto de pesquisa (a estrutura do sofista no *Sofista*)" (SIMONDON, 2020a, p.564, grifo do autor). Significa que a analogia se dá pela identidade das operações e não pela estrutura dos termos.

53 Ibidem, p. 35, grifo do autor.

54 AGUIRRE, 2015, p. 179, tradução nossa.

somente individuar, individuar-nos e individuar em nós".[55] Pascal Chabot evidencia essa vertente de Simondon de uma maneira muito clara, onde é possível identificar o perfil de um filósofo que, não à toa, tem alcançado um reconhecimento justamente por apresentar um diálogo apropriado ao contexto em que vivemos, às incertezas e às contradições da contemporaneidade:

> Simondon buscou uma filosofia que pudesse considerar a evolução. Uma filosofia que fosse flexível e móvel, como o processo do próprio devir; uma filosofia que seguisse a gênese das coisas. Ele tinha aversão a princípios: leis fixas, fundamentais. A evolução não segue um curso predeterminado; é um processo. A investigação filosófica do processo do devir requer uma certa modéstia. É relativamente fácil falar de princípios, os quais são estáveis e bem definidos, mas descrever um processo de evolução demanda a flexibilidade de um contorcionista.
>
> Processos de evolução desafiam rótulos linguísticos. (...) Simondon está mais interessado nesse processo transformativo que em identidades nominais. Ele é um filósofo de gênese. Em cada ordem de realidade, ele desafia noções de identidade e substância. Ele apresenta uma "doutrina" baseada em uma ideia: o indivíduo não é uma substância, mas o resultado de um processo de individuação.[56]

Essa imagem da "flexibilidade de um contorcionista" é muito interessante para pensar uma característica de elasticidade, onde é possível captar nuances não estáticas do processo e de uma teoria que não se guia por um pensamento categorizado. Revela também que há que se considerar uma maleabilidade em estabelecer relações de algo em pleno acontecimento, ou seja, o processo de individuação.

Nesse mesmo raciocínio, o que se sustenta nesta tese é que o processo inventivo em arte também assume essa característica, de onde não se apreende nada que seja estático, principalmente se a própria artista se encontra envolvida em um fazer artístico e busca compreender reflexivamente sua produção, sem o distanciamento de sua vivência em curso. Da mesma forma, a compreensão da teoria de Simondon requer uma postura flexível, uma vez que ele questiona diversos princípios filosóficos até então tidos como referência norteadora.

55 SIMONDON, 2020a, p. 35, grifo do autor.

56 CHABOT, 2013, p. 73, grifo do autor, tradução nossa.

De uma maneira mais ampla, e que soa como uma reverberação do que se apresenta aqui, este encaminhamento indica uma possível aproximação ao que diz Pablo Rodríguez [57] no prólogo da primeira edição do livro de Simondon em espanhol, "La individuación a la luz de las nociones de forma y de información". Em sua análise, ele indica que Simondon se lança em uma zona obscura do pensamento ocidental, através de uma série de bifurcações. Destas bifurcações, uma em particular dialoga com a reflexão aqui apresentada, ou seja, aquela em que ele especifica que corresponde à imagem do pensamento, que se torna, um pensamento sem imagem. Segundo ele, "pensar é estar atento ao devir, para o qual não existe imagem."[58] E o devir, para Simondon, "é dimensão do ser, modo de resolução de uma incompatibilidade inicial rica em potenciais" [59] que se faz presente no processo de individuação. Retomando Rodríguez,

> O pensamento deve ser fiel a esse devir e captar o movimento não de modo objetivo, para dizer a verdade do que ocorre, senão como simples participação no que o mundo é, e não no que necessitamos que seja. E isto não deveria ser entendido como um etéreo "deixar-se fluir", senão exatamente o contrário, como *aquele que funde pensamento e ação*. Colocar-se fora do devir para descrevê-lo é perder a única característica do devir que merece ser descrita. Interpretar, ao contrário, que o devir é uma corrente na qual não intervém vontade alguma é ingênuo e estéril. Portanto, mais que falar do devir, temos que ser capazes de um pensamento do devir, ou de um devir pensante. Assim, liberado da imposição de uma autoimagem, o pensamento se volta contemporâneo de seu próprio movimento.[60]

A aproximação à reflexão de Rodríguez se dá justamente por encontrar ressonância nesta característica de elasticidade, movimento e do reconhecimento de uma postura do *estar dentro* de um processo atentando ao devir. É deste lugar que se investiga esta abordagem processual, evitando qualquer tipo de classificação ou hierarquia. Mais do que buscar a descrição de um movimento que acontece na vida em suas diversas temporalidades, a atenção deve ser direcionada a esse pensamento em fluxo em suas diversas camadas.

57 RODRÍGUEZ, 2009.

58 Ibidem, p. 14, tradução nossa.

59 SIMONDON, 2020a, p. 17.

60 RODRÍGUEZ, 2009, p. 14, grifo do autor, itálico nosso, tradução nossa.

A individuação pensada da maneira como propõe Simondon, só foi possível depois do conhecimento da metaestabilidade, [61] termo que possui origem na termodinâmica e "define um sistema não com base em sua 'forma' estável, mas em relação à energia potencial envolvida em seu equilíbrio precário mas ainda duradouro."[62] Até então, o que se conhecia era o equilíbrio estável, no qual não existe o devir por conter um nível de energia potencial muito baixo. Essa influência de um determinado tipo de equilíbrio na produção de conhecimento teórico é apontada por Liliana da Escóssia como um fator importante no estabelecimento de um olhar voltado ao processo, pois

> todas as teorias que partem da noção de equilíbrio estável não conseguem lidar de maneira processual com a questão da relação forma-matéria, todo-parte, pois subtraem das relações justamente a sua operatividade, ou seja, sua capacidade de acionar regimes e trocas significativas de informações que caracterizam os processos de individuação.[63]

Ampliando esse entendimento, Muriel Combes[64] esclarece que Simondon se vale, assim, de noções da termodinâmica para desenvolver um pensamento sobre o ser com maior clareza e precisão. E o ser, para Simondon, é um ser de fases, que tem no seu pré-individual uma energia potencial que pode despertar o processo de individuação. Assim, o autor entende que esse ser se compõe do pré-individual, do individual e do transindividual, com características bem específicas em cada fase. Segundo Vincent Bontems, podem ser compreendidas desse modo:

> a fase pré-individual – a saber, seu vínculo (emocional) com sua natureza viva –, a fase individual – sua unidade psicossomática – e a fase transindividual, com a qual seus pensamentos e ações se integram ao âmago da cultura.[65]

O ser não é sinônimo de indivíduo, não se trata disso, visto que "a unidade e a identidade só se aplicam a uma das fases do ser, posterior à operação de

61 Segundo Simondon, "os Antigos só conheciam a instabilidade e a estabilidade, o movimento e o repouso, não conheciam clara e objetivamente a metaestabilidade" (SIMONDON, 2020a, p. 18), motivo pelo qual o autor menciona que essa noção não poderia ser vinculada à individuação anteriormente ao conhecimento da metaestabilidade.

62 BARDIN, 2015, p. 5, grifo do autor, tradução nossa.

63 ESCÓSSIA, 2012, p. 24.

64 COMBES, 2017, p. 28.

65 BONTEMS, 2017, p. 34.

individuação".[66] O que Simondon diz é que o ser é "mais que unidade e mais que identidade",[67] ele contém potencialidades, "porque tudo o que ele é existe como uma reserva de devir"[68] e por isso ele sempre está em excesso em relação a si mesmo. Desde um enfoque baseado em uma ontogênese,[69] que privilegia um olhar em relação ao ser em desenvolvimento enquanto espécie, associado ao seu devir, a energia potencial do ser pré-individual, em sua metaestabilidade, indica potencialidades de transformação desse ser nas fases subsequentes, em um processo contínuo.

> De um sistema físico se diz que está em equilíbrio metaestável (ou falso equilíbrio) quando a menor modificação dos parâmetros do sistema (pressão, temperatura, etc.) basta para romper tal equilíbrio.[70]

A metaestabilidade torna-se, assim, apropriada para pensar a ideia de movimento aqui discutida, pois é justamente nessa noção onde se convergem "a noção de energia potencial de um sistema, a noção de ordem e a de aumento da entropia, a noção de informação de um sistema." [71] É da termodinâmica também que Simondon se apropria da noção de defasagem, a qual designa "a mudança de estado de um sistema"[72] e que "se converte, na filosofia de Simondon, no nome do devir."[73] Ao considerar o devir como dimensão do ser, Simondon aponta que o ser possui uma capacidade de "se defasar relativamente a si mesmo, de se resolver enquanto se defasa",[74] indicando um sistema tenso. Tem-se aqui um processo pensado em sua mobilidade, onde se acercam noções que parecem estar em um trânsito constante. Tais noções não se restringem aos seres de maneira isolada, ao contrário, revelam uma conexão com o coletivo. Segundo o autor,

---

66 SIMONDON, 2020a, p. 17.

67 Ibidem, p. 19.

68 COMBES, 2017, p. 28, tradução nossa.

69 "A palavra *ontogênese* ganha todo o seu sentido se, em vez de lhe concedermos o sentido, restrito e derivado, de 'gênese do indivíduo' (em oposição a uma gênese mais vasta, por exemplo, a da espécie), fizermos com que ela designe o caráter de devir do ser, aquilo por que o ser devém enquanto é, como ser. A oposição do ser e do devir só pode ser válida no interior de certa doutrina que supõe que o próprio modelo do ser é a substância." (SIMONDON, 2020a, p. 16, grifo do autor).

70 COMBES, 2017, p. 28, tradução nossa.

71 SIMONDON, 2020a, p. 18.

72 COMBES, 2017, p. 29, tradução nossa.

73 Ibidem.

74 SIMONDON, 2020a, p. 16.

> É preciso que o ser possa apelar, nele e fora dele, a uma realidade ainda não individuada: essa realidade é o que ele contém de informação relativa a um real pré-individual: é essa carga que é o princípio do transindividual; ela comunica diretamente com as outras realidades pré-individuais contidas nos outros indivíduos, como as malhas de uma rede comunicam umas com as outras, cada uma se ultrapassando na malha seguinte. Participando de uma realidade ativa, na qual ele é apenas uma malha, o ser individuado age no coletivo: a ação é essa troca em rede entre os indivíduos de um coletivo, troca que cria a ressonância interna do sistema assim formado. O grupo pode ser considerado como substância relativamente ao indivíduo, mas de um jeito inexato. Com efeito, o grupo é alcançado a partir da carga de realidade pré-individual de cada um dos indivíduos agrupados; não são os indivíduos que o grupo incorpora diretamente, mas suas cargas de realidade pré-individual: é por isso, e não enquanto indivíduos individuados, que os seres são compreendidos na relação transindividual.[75]

Dado que a individuação simondoniana[76] considera os seres em seus modos de existência, é natural identificar em diversas situações o processo em pleno acontecimento. Não seria diferente nas artes, motivo pelo qual se considera importante investigar essa aproximação. Com isso, verifica-se uma analogia que permite estabelecer uma relação entre ambas operações, de onde é possível constatar que o processo inventivo se trata de uma individuação.[77] O movimento, por sua vez, está atrelado a esses pensamentos aqui apresentados, onde o caminho se faz no sentido dessa fusão do pensamento à ação, como bem observou Rodríguez. [78] Percebe-se que, do mesmo modo, esse aspecto é essencial à abordagem sobre o processo inventivo em arte, sendo possível uma aproximação ao que evidencia Cecilia Salles em seus estudos sobre processos de criação, "uma perspectiva processual que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade".[79] Salles apresenta um olhar sobre a arte que, da mesma forma, não é estático, ou seja, necessita de uma atenção voltada ao acontecimento em seu fluxo.

---

75 Ibidem, p. 327.

76 Importante observar que a individuação de Simondon assume característica específicas que diferem da abordagem de outros autores que tratam do assunto.

77 Aqui é importante considerar a análise de Muriel Combes sobre a teoria de Simondon e o conceito de analogia. Segundo a autora, "tratamos sempre com *casos* de individuação singulares, o qual implica a tarefa de uma teoria global da individuação. A solução para sair desta dificuldade consiste em constituir um paradigma." (COMBES, 2017, p. 39, grifo da autora, tradução nossa). A questão se abre para o paradigma físico, onde o pensamento solicitado é transdutivo, de onde se transporta a operação para outros domínios.

78 RODRÍGUEZ, 2009, p. 14.

79 SALLES, 2006, p. 169.

Cabe lembrar um aspecto importante em relação ao contexto apresentado, isto é, a menção à palavra arte e ao campo ao qual ela pertence expõe um universo muito vasto e fértil, um lugar onde as possibilidades de reflexão são amplas e inesgotáveis, sujeitas a distintos pontos de vista. A delimitação de uma análise onde a obra de arte é o ponto de partida estabelece um tipo de abordagem que pode ser a obra a partir de seu contexto histórico ou suas características particulares enquanto objeto. Esse modo de pensar a obra de arte pressupõe um distanciamento, um olhar de fora que considera preferencialmente a obra de arte como algo finalizado. Se, por um lado, esta escolha pode ser interessante para uma compreensão de um contexto ou de certas características específicas do trabalho artístico, por outro, pode ser um tanto limitada por não evidenciar a complexidade de um processo que levou à sua invenção, mostrando-se um caminho perigoso se vinculada a interpretações muito rígidas, em consonância com a própria ideia de acabamento que diminui a potência da obra em si. Consequentemente, o mesmo se dá com uma imagem fotográfica, que carrega em sua existência acontecimentos anteriores fundamentais para sua constituição como imagem concreta. Desse modo, a especificação desse contexto revela distintas possibilidades de encaminhamento de uma pesquisa no campo das artes, por isso a relevância em compreender suas especificidades. Segundo Sandra Rey,

> a pesquisa em Poéticas Visuais pressupõe parâmetros metodológicos que se diferenciam não só da pesquisa científica, ou da pesquisa na área social, como até mesmo da pesquisa *sobre* arte, pensada como produto final. A pesquisa em Poéticas Visuais constitui-se numa modalidade específica de pesquisa com particularidades muito próprias ao seu próprio campo.
>
> A pesquisa *em* arte vai encontrar seu respaldo teórico na poïetica, que propõe-se como uma ciência e filosofia da criação, levando em conta as condutas que instauram a obra.[80]

Torna-se inevitável aqui uma aproximação dessa ideia de uma obra acabada à crítica que Simondon faz ao modelo substancialista, o qual considera a realidade do ser como um indivíduo fechado, como uma unidade, e ao modelo hilemórfico,[81]

80 REY, 1996, p. 83.

81 O hilemorfismo, teoria de origem aristotélica, vem de uma palavra composta pela junção de *hylê* (matéria) e *morphê* (forma), que concebe o ser como a junção entre forma e matéria. Nessa concepção, a forma age de modo a determinar a essência de uma matéria passiva a este controle.

onde o indivíduo é gerado pela união de uma forma e uma matéria.[82] O grande erro, segundo Simondon, tanto no modelo substancialista quanto no hilemórfico, é pensar a individuação depois de um indivíduo já constituído, quando, ao contrário, devemos "*conhecer o indivíduo pela individuação muito mais do que a individuação a partir do indivíduo*".[83] Combes faz uma observação importante em relação à escolha de Simondon pelas palavras "pela" e "a partir de", uma oposição "que expressa, desde um ponto de vista lexical toda a distância que separa um pensamento processual de um pensamento do fundamento".[84] Deste modo, a relação estabelecida nesta tese entre o processo da artista e a obra de arte é direta e se aproxima de uma discussão que não considera a obra como um objeto único, de onde seriam evidenciados estudos comunicativos.[85] A noção da obra como objeto único é restritiva no contexto da arte na atualidade, tanto em relação ao objeto artístico quanto ao artista inventor. Considerando a obra também em sua própria existência, não seria adequado caracterizá-la com base no modelo substancialista ou no modelo hilemórfico, seja como objeto acabado e sacralizado ou como resultado do encontro de forma e matéria, de onde é pensada sua individuação. Ainda que seja diverso o tratamento dado a estes dois termos,[86] vale destacar a ideia de junção, presente na origem da história da estética: "a forma se acrescenta ao conteúdo, vindo-lhe de fora e, por isso, permanecendo-lhe exterior".[87] Para estar em sintonia com a abordagem de Simondon, é necessário compreender que esse pensamento certamente carrega resquícios de um pensamento substancialista e hilemórfico. E pontos como este merecem ser esclarecidos para uma melhor compreensão do pensamento de Simondon.

Um exemplo interessante é o longo trecho em que Simondon descreve minuciosamente o percurso da argila transformando-se em tijolo.[88] O que ele chama de operação técnica de aquisição da forma não se define simplesmente pelo encontro da forma com a matéria, estes são apenas dois pontos de uma operação

82 SIMONDON, 2020a, p. 13.

83 Ibidem, p. 16, grifo do autor.

84 COMBES, 2017, p. 27, tradução nossa.

85 SALLES, 2006, p. 13.

86 PAREYSON, 1997, p. 55.

87 Ibidem, p. 56.

88 SIMONDON, 2020a, p. 40.

muito mais extensa, ou seja, um processo, que une duas realidades de domínios diferentes. Em seu exemplo, o preparo da argila e a construção do molde dependem de uma mediação. Há uma cadeia ampla que envolve etapas desde a preparação da matéria bruta argila, sua retirada do pântano, considerando o exemplo de Simondon, bem como o trabalho para que adquira consistência, e a construção do molde para que a argila adquira uma forma. As propriedades coloidais da argila são essenciais para que haja uma propensão à individuação desse objeto onde suas moléculas se colocam em comunicação veiculando energia; ao tempo em que o molde modula a distribuição dessa energia, funcionando como um limite a essa operação e desempenhando "um papel informante ao exercer forças sem trabalho, forças que limitam a atualização da energia potencial da qual a matéria é momentaneamente portadora."[89] Simondon nomeia como "ressonância interna" o estado de tomada de forma da argila pelas suas características de plasticidade. Assim, a operação técnica de aquisição de forma conduz um regime energético e evidencia uma ação e não simplesmente a relação direta entre forma-matéria do esquema hilemórfico.

Tal regime energético contém um aspecto importante que percorre a teoria da individuação de Simondon. Ao criticar o modo como é tratada a individuação segundo o substancialismo e o hilemorfismo, o autor recorre a outra solução: "as noções de substância, de forma e de matéria são substituídas pelas noções mais fundamentais de informação primeira, de ressonância interna, de potencial energético, de ordens de grandeza." [90] É nesse ponto que entra a noção de informação (oriunda da cibernética) no lugar da noção de forma (Gestalt),[91] pois, para Simondon, "o materialismo não leva em conta a informação." [92] Nesse contexto, Ivan Domingues identifica a necessidade de Simondon de criar um novo léxico: "ao fim e ao cabo, aquilo que se precisa é de uma teoria das operações, incidindo sobre matéria e forma [*in-form-ação*], e protagonizada como uma energética e uma dinâmica, não como uma morfologia e uma estática".[93]

89 Ibidem, p. 45.

90 Ibidem, p. 28.

91 Este é um aspecto da Gestalt criticado por Simondon por ela considerar a estabilidade da forma.

92 SIMONDON, 2020a, p. 230.

93 DOMINGUES, 2015, p. 293, grifo do autor.

Assim, o objeto artístico não deve ser visto simplesmente pela relação entre forma e conteúdo para daí pensar seu processo, sua essência. É possível que tais concepções tenham sido de alguma forma responsáveis por estabelecer um tipo de entendimento da obra de arte em tempos passados, porém, hoje não são mais capazes de responder às questões presentes na arte atual. Por esse motivo, essa associação é pertinente, sendo um ponto fundamental para avançar nessa reflexão.

Pascal Chabot se utiliza de uma imagem interessante que pode ser utilizada aqui para ampliar a compreensão do assunto. O autor toma emprestado um exemplo de outra natureza para encaminhar uma compreensão mais apropriada, como o símbolo do yin-yang.[94] Neste caso, o encontro de duas dimensões se evidencia em um símbolo que denota movimento, sempre em busca de um ponto de equilíbrio, que não é estático, o qual indica a existência de uma troca constante entre indivíduo e meio. Chabot, ao apresentar esse exemplo, retoma o fundamento do esquema hilemórfico e observa que o próprio hilemorfismo tem por base a referência dos trabalhos dos artesãos com a matéria, porém, dentro de uma concepção criticada por Simondon. E continua com o exemplo da escultura, que, se fosse considerada pela via hilemórfica, seria o resultado "de uma imposição da forma pela mente do artista no mármore."[95] Simondon aponta limitações nesses esquemas, em uma reflexão que oferece recursos para pensar o objeto artístico ou mesmo a artista em seu processo, com o intuito de se compreender o assunto de maneira mais abrangente. Muito mais que um simples resultado de um encontro entre forma e conteúdo, o que está *entre* um e outro se faz importante.

Assim, o que se afirma nesta tese, é que não é *a partir de* um ponto específico, uma obra por exemplo, que se dá o conhecimento do processo artístico, mas sim *pelo* percurso construtivo repleto de elementos que induzem ao conhecimento do processo. As escolhas, as transformações, as redes de pensamento, a percepção, a memória, o movimento inventivo, o contato com a cultura são apenas alguns dos elementos presentes no processo que permitem um conhecimento de uma trajetória cujo ponto de início e de fim não se conhece e tampouco importam. São os *atravessamentos* do processo, na artista, pela artista, em relação à artista que se deve levar em conta.

94 CHABOT, 2013, p. 77.

95 Ibidem, p. 78.

Assumindo um caminho oposto às ideias mais tradicionais em arte que refletem um pensamento de outra época, a investigação da obra de arte ocorre aqui em uma perspectiva do inacabamento, diretamente vinculada ao processo inventivo que a gerou, sob o ponto de vista da artista inventora. Retomando a afirmação de Combes,[96] sobre a necessidade de "voltar-se ao processo" para conhecer a individuação, é possível afirmar também que, *para compreender a obra artística, é preciso voltar-se ao processo*, onde a obra sempre se constituirá dentro desse inacabamento, seja em relação ao processo da artista quanto em relação ao espectador que entra em contato com tal objeto. Importante ressaltar que o olhar processual pode ser adotado por alguém de fora, ou seja, alguém que não participou da invenção propriamente dita e que irá entrar em contato com os diversos elementos do processo artístico de determinado artista, ou pela própria artista, que busca (re)conhecer sua trajetória e seu percurso inventivo. Trata-se também de um olhar muito presente nas pesquisas de artistas que entram na academia e voltam-se à sua própria produção para a construção de um conhecimento atrelado a esse tipo de fazer. O que não se constitui como uma regra e depende do tipo da abordagem adotada.

Salles descreve com clareza esse pensamento do inacabado, conduzindo a reflexão para um contexto mais amplo, que é o da própria existência da obra de arte. Segundo a autora,

> O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. *O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado***.** Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível.[97]

Há que se frisar aqui que, quando Salles diz "objeto acabado", não é propriamente um objeto que se encerra no momento em que se dá por finalizado em determinada etapa do processo, trata-se de um fim momentâneo. Trazendo para o contexto aqui apresentado, a obra em sua individuação se desprende de seu inventor para

96 COMBES, 2017, p. 27.

97 SALLES, 2006, p. 21, grifo nosso.

participar de outros processos de individuação, em outro espaço-tempo. A artista, por sua vez, continua sua trajetória dentro de seu percurso poético. Retomando a questão do transindividual, evidencia-se aqui outro ponto da teoria de Simondon que diz respeito à invenção de objetos. Segundo ele, "o processo de criação de objetos aparece em diversos domínios, mas é particularmente nítido, ao menos para nossas civilizações, no domínio das técnicas e no das artes".[98] O objeto artístico, considerando as várias linguagens e possibilidades artísticas, assume uma universalidade e uma atemporalidade e ganha um significado próprio na cultura (e segue proporcionando novas individuações). Sua permanência será relevante enquanto corresponder aos códigos culturais, mesmo que distante no espaço e no tempo dos quais se originou. Simondon traz esse caráter de virtualidade presente nas obras ou objetos inventados (de diversas naturezas), sujeitos a novas incorporações, leituras e interferências. Ao aproximar a ideia do autor à discussão levantada neste capítulo, é possível constatar que as obras de arte que permaneceram ao longo de anos e séculos são exemplos que evidenciam esse aspecto. É o caso de artistas pouco reconhecidos em seu tempo e que hoje possuem um valor de mercado elevado, como o pintor holandês Vincent Van Gogh, por exemplo. Desse modo, a ideia de um inacabamento percorre tanto o pensamento da artista quanto a trajetória da obra no contato com o público e, consequentemente, o contexto cultural, onde ambos se fazem, se transformam e se desdobram em seus processos de individuação. Ou, ainda, uma obra pode funcionar como propulsora a novas invenções e obras, como no exemplo das fotografias de Arthur Omar (Figura 2). "A garota do brinco de pérolas", de Johannes Vermeer (Figura 3), ganha o movimento do olhar do artista[99] e se transporta para uma outra dimensão temporal carregada de emoções, segundo Omar.

98 SIMONDON, 2008, p. 164, tradução nossa.

99 OMAR, 2014, p. 39.

Figura 2 – Arthur Omar, fotografias feitas a partir de uma reprodução de *A garota com o brinco de pérola,* 2012. Fonte: OMAR, 2014, p. 45-53.

Figura 3 – Johannes Vermeer, *A garota com o brinco de pérola*, 1665, óleo sobre tela, 44 x 39 cm.

Um outro exemplo dessa natureza, a obra "Los Velázquez", de Waltercio Caldas (Figura 4): o artista realiza um trabalho na imagem da pintura "As meninas" (Figura 5), do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660), retirando de cena os personagens principais e deixando apenas o espaço vazio. Caldas retoma, assim, questões relativas à própria pintura de Velázquez e temas como a reprodutibilidade técnica. A ideia de virtualidade de Simondon, presente nesta análise em relação à arte, se aproxima da fala de Caldas:

> (...) sempre tive a convicção de que a arte fosse um fluxo em que o artista só pode existir pois outro existiu antes. Vejo meu trabalho da mesma maneira. Cada um que considero bem-sucedido dentro de

meu projeto é um trabalho que me permite alterar os limites dos trabalhos anteriores. Cada um novo deve mexer com o terreno anterior e, ao mesmo tempo, criar uma possibilidade nova para o que virá. Para mim, a função da arte é criar mais arte. Você não pode fazer com que a obra anterior durma. A nova tem que manter as outras acordadas. [100]

Figura 4 – Waltercio Caldas. *Los Velázquez*, 1994. Pastel sobre papel, vidro semitransparente e moldura de madeira, 130 x 95 cm.

Figura 5 – Diego Velázquez, *As meninas*, 1656, óleo sobre tela, 318 x 276 cm.

100 Entrevista encontrada no jornal Folha de S. Paulo em razão do lançamento do livro-obra "Velàzquez". Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq150202.htm>. Acesso em: 20 mai. 20.

A obra de arte tem, assim, um acabamento momentâneo e possui uma trajetória capaz de influenciar inclusive outros artistas, em um ciclo constante. Ou seja, ela sempre terá uma margem de inacabamento em sua existência. A artista, por sua vez, em encontro constante com o novo, sempre se surpreenderá em seu processo, pois está em constante elaboração. Mas do que se compõe um processo inventivo em arte na realidade? Seria impossível estipular uma fórmula ou um encadeamento pré-estabelecido. Salles[101] apresenta a amplitude desse universo, onde uma gama bem ampla de elementos se constitui no campo da criação, deixando rastros e evidências pertinentes que revelam um pensamento poético. O processo se faz de algo muito particular da artista, estando ela sozinha ou em grupo. Diante de uma ideia ou proposta, são evocadas suas referências pessoais, de onde ela faz associações, interpretações, elaborações e se percebe em constante transformação. Ao mesmo tempo, ela estabelece uma relação com o material que escolhe como linguagem em seu espaço de invenção. Qualquer ação cotidiana ou acontecimento é capaz de agregar novos elementos ao processo, quer seja uma viagem, um filme assistido, uma notícia no jornal, uma conversa banal com uma pessoa conhecida etc., pois a percepção voltada ao movimento criativo não cessa nos momentos em que a artista não está efetivamente produzindo. A artista não é um ser isolado do mundo, que se fecha numa redoma e vivencia um processo inventivo sem interferência do que lhe é exterior. Pelo contrário, ela se afeta pelas coisas que estão ao seu redor, fato que inevitavelmente terá reflexo em sua produção. Todo esse contexto oferece uma ideia de um processo e de um fazer que nunca se dá por finalizado e segue o curso de uma vida.

Quando se lança em um projeto inventivo, a artista atribui às suas vivências nexos, relações, criando narrativas que compõem seu processo, onde cada elemento se constitui como base ao passo seguinte, até a invenção de uma obra. Esse pensamento sobre o processo inventivo conduz inevitavelmente a outro ponto importante da individuação de Simondon, trata-se da transdução. A transdução está no cerne da individuação e "é um andamento do espírito que descobre".[102] Novamente, uma ação que conduz o movimento. Ainda, segundo o autor, a transdução é:

101 SALLES, 2011.

102 SIMONDON, 2020a, p. 31.

> uma operação – física, biológica, mental, social – pela qual uma atividade se propaga de próximo em próximo no interior de um domínio. A transdução funda essa propagação sobre uma estruturação do domínio operada de lugar em lugar: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição para a região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente, ao mesmo tempo que essa operação estruturante.[103]

Sua descrição, se transposta para o contexto do processo inventivo de uma obra, evidencia de maneira muito clara seu andamento. Esse processo requer uma atenção muito específica às descobertas vinculadas a uma proposta de trabalho, seja ela da natureza que for. A cada descoberta, são feitas escolhas que funcionam como base estruturante de algo que a artista quer evidenciar em seu processo, sustentando as escolhas seguintes e orientando um caminho. Nesse sentido, o processo é transdutivo. Interessante notar que se trata de outro conceito apropriado por Simondon e empregado por ele em todos os diferentes domínios da individuação. No entanto, com um entendimento muito específico na teoria do autor. Bardin indica sua origem do seguinte modo:

> O conceito de "transdução" tem origens tanto biológica (contaminação) e tecnológica (amplificação), e refere-se a um modo de propagação – uma sequência não determinista, apresentando lacunas e descontinuidades.[104]

Simondon se vale da imagem do cristal que, de um germe bem simples, se amplia utilizando-se de suas próprias bases para se constituir em uma estrutura mais expandida. Nenhum elemento se perde, ao contrário, se compõe e se transforma, estruturando-se nesse processo. "A operação transdutiva é uma individuação em progresso" [105] e se torna aqui um ponto fundamental para compreender o pensamento processual. A análise de Combes, evidenciada no início deste capítulo, aponta para a necessidade de se voltar ao processo para compreender a individuação de Simondon. Sua fala é aqui retomada como continuidade desse pensamento, onde ela indica que

> a transdução expressa o sentido processual da individuação; por isso é válido para qualquer domínio, baseando a determinação dos

103 Ibidem, p. 29.

104 BARDIN, 2015, p. 4, tradução nossa.

105 SIMONDON, 2020a, p. 29.

> domínios (matéria, vida, espírito, sociedade) nos diversos regimes de individuação (físico, biológico, psíquico, coletivo).[106]

O que se verifica nesta pesquisa, é que a imagem do cristal e, por consequência, a transdução, manifesta-se ativamente no pensamento contido em um processo inventivo, ocorrendo na ação da artista e na obra em seu desenvolvimento. A artista em seu processo trabalha transdutivamente, compondo a obra em camadas, onde uma ideia se faz de base para a seguinte, que consequentemente sustenta o que vem depois e assim por diante, sedimentando as bases de um pensamento poético em função da invenção de uma obra artística. A estrutura da obra vai assim se formando e se compondo em narrativas, e a artista estabelece conexões entre os elementos do processo. O próprio autor indica que é esse o tratamento dado à invenção, "que não é indutivo nem dedutivo, mas transdutivo, isto é, corresponde a uma descoberta das dimensões segundo as quais uma problemática pode ser definida".[107] Em conexão com a teoria de Simondon, é possível estabelecer uma aproximação a esse entendimento e assumir que o processo de invenção artística "expressa o sentido processual da individuação",[108] no domínio da arte, onde a construção de tal pensamento e as constantes descobertas compõem uma trajetória e uma estruturação de um trabalho sempre em curso.

Importante observar que, a transdução no vivente assume características particulares, mais complexas que na individuação física. Assim, levando em consideração que no ser vivo "a transdução é operada pela afetividade",[109] a afetividade seria o modo do sujeito expressar seus estados internos, constituindo-se o "princípio da arte e de toda comunicação".[110] Sobre como funciona esse aspecto, o autor descreve:

> para caracterizar uma coisa exterior que não se pode mostrar, é pela afetividade que se passa da totalidade contínua do conhecimento à unidade singular do objeto a ser evocado, e isso é possível porque a afetividade está presente e disponível para instituir a relação. Toda associação de ideias passa por essa relação afetiva. Portanto, há dois tipos possíveis de utilização da relação já

106 COMBES, 2017, p. 32, tradução nossa.

107 SIMONDON, 2020a, p. 30.

108 Em referência à fala de Combes citada anteriormente.

109 SIMONDON, 2020a, p. 232.

110 Ibidem, p. 235.

> constituída, indo da unidade do conhecimento à pluralidade da ação, ou da multiplicidade da ação à unidade do conhecimento; esses dois andamentos complementares são reunidos em certos simbolismos, como o simbolismo poético, e graças a essa dupla relação, o simbolismo poético pode fechar-se sobre si próprio na recorrência estética, que não serve para a integração de todo o sujeito, pois ela já está, de fato, virtualmente contida nas premissas do objeto-símbolo a ser contemplado e atuado, misto de atividade e de conhecimento.[111]

Nesta fala do autor encontram-se pontos-chave de como se opera a transdução em um processo inventivo, visto que as associações de ideias estabelecem as bases da construção do pensamento poético, que, no caso desta tese, é o tipo de pensamento que está em discussão, e, consequentemente em um simbolismo poético presente em um processo.[112] Neste ponto especificamente, relacionado à individuação vital, Simondon se preocupa em discutir aspectos biológicos da individuação. No vivente, a integração (sua integração ao grupo) e a diferenciação[113] (que faz o ser possuir uma individualidade) são aproximadas por uma atividade de recorrência causal que integra e diferencia as atividades de ambas: "a base da unidade e da identidade afetiva está na polaridade afetiva graças à qual pode haver relação do uno e do múltiplo, da diferenciação e da integração."[114] Daí que se compreende o papel da afetividade na expressão do estado interno do sujeito, conforme diz Simondon, e que, como citado, seria o princípio da arte.

Esse ponto ilumina o que pode ser entendido como uma etapa do processo inventivo, pois o estabelecimento de relações entre coisas não palpáveis, ou mesmo distantes entre si em um primeiro momento, é que conduzirá o percurso poético. Aquilo que é exterior ao ser e como ele processa internamente: a capacidade do ser organizar suas memórias em uma narrativa, em uma operação entre o seu interior e o exterior. A individuação no vivente é constante, fazendo com que ele seja considerado por Simondon um "teatro de individuação": [115] sua interioridade

111 Ibidem.

112 A recorrência estética, contida no objeto-símbolo a ser contemplado e atuado, ganhará um sentido mais amplo quando vinculada à tecnoestética e pensamento estético, a serem tratados no capítulo três.

113 Interessa neste momento trazer para esta tese o aspecto da afetividade, porém trata-se de uma discussão mais ampla, que não será aprofundada aqui por não ser o foco neste momento. Destaca-se aí o modo como se articula na individuação e, consequentemente, no processo inventivo.

114 SIMONDON, 2020a, p. 235.

115 Ibidem, p. 21.

contém essa individuação contínua que faz com que o indivíduo vivo seja "contemporâneo a si mesmo em todos os seus elementos". [116] O movimento constante, característico da individuação do vivente, é da mesma natureza do movimento do processo em arte, um caso de individuação, conforme discutido nesta tese. O ser que se manifesta pela invenção de objetos artísticos, tem em sua ação essa característica de modo evidente.

Assim, o processo inventivo promovido pela artista tem em seu fluxo a evidência de uma ação análoga à individuação. Trata-se de uma individuação não exclusiva do vivente, neste caso especificamente, está presente no objeto artístico (individuação física), na artista que conduz o processo (individuação psíquica) e na relação com o coletivo (individuação coletiva) pela via transindividual, entendendo o coletivo como uma "realidade transindividual obtida por individuações das realidades pré-individuais associadas a uma pluralidade de viventes." [117]. Aqui se incluem os momentos do cotidiano citados anteriormente, que podem despertar ideias, estimular relações de pensamento, ou seja, o contato com o coletivo também se faz por essa via. Bernard Stiegler propõe uma concepção da figura desse ser muito apropriada ao contexto desta discussão, onde ele condensa toda a relação que o pré-individual estabelece com o transindividual para onde ele se expande, conectando-se ao pré-individual de outro ser:

> O artista é uma figura exemplar de *individuação* psíquica *e* coletiva, onde um *eu* é encontrado apenas em um *nós* e onde um *nós* é constituído simultaneamente pelo potencial tenso e supersaturado do *terreno pré-individual* pressuposto por este *processo*, e pelas dia-cronias constitutivas dos *eu*s através do qual é formado. Estes *eu*s, ou individuais psíquicos, são os herdeiros deste potencial pré-individual o qual tensiona e os conecta, cada um à sua maneira, ao *nós* que eles compõem.[118]
>
> (...)
>
> Pelo seu trabalho, o artista estabelece uma *articulação exemplar* junto com uma *intensificação* da individuação psíquica e coletiva. Ele representa uma instância exemplar do 'e' na expressão "psíquica *e* coletiva", e, na medida em que ele intensifica esta conjunção, ele é um *tensor*.[119]

116 Ibidem, p. 22.

117 Ibidem, p. 243.

118 STIEGLER, 2015, p.154, grifo do autor, tradução nossa.

119 Ibidem, p. 155.

A arte pressupõe uma relação entre seres, é uma atividade que não se dá isoladamente. Institucionalizada ou não, ela depende de uma expansão para além da interioridade da artista. Além disso, ela se compõe da reverberação dos diversos "eus" – ou seja, o pré-individual de cada um dos seres – que se somam na evolução da espécie a qual pertencem. Outro aspecto que chama a atenção na fala de Stiegler é que há uma clareza muito grande sobre o que faz um artista ser um artista. Não se trata de alguém com um dom supremo, mas alguém que, em sua atividade, é capaz de provocar uma tensão entre o psíquico e o coletivo, sendo que seu pré-individual é reverberado no pré-individual dos outros seres, os "eus" do coletivo, transindividualmente. Significa que a artista trabalha nesse lugar de intensificação da individuação.[120]

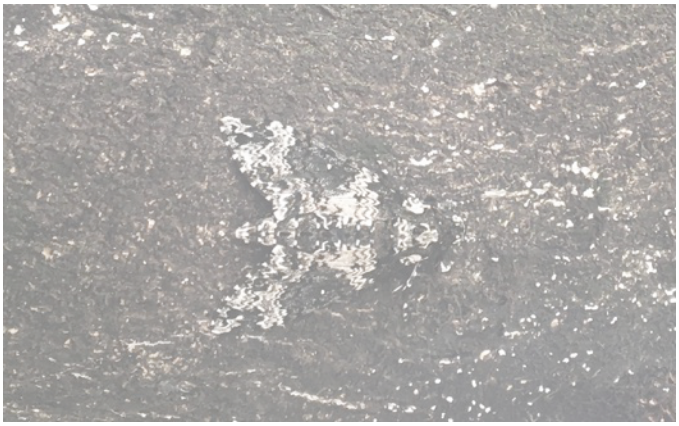
Desse modo, a análise de um processo inventivo que tem como foco um fazer em arte – a artista em seu processo – revela, em seus desdobramentos, uma relação muito mais ampla entre individuações, seja da artista em seu processo, do objeto artístico em seu processo de ser inventado, da artista com o coletivo do qual ela faz parte ou mesmo da obra gerando individuações em outros seres vivos. Da questão inicial proposta neste capítulo, é possível perceber que o pensamento processual nas artes pode ser pensado como um processo de individuação de Simondon com algumas particularidades que o compõe: trata-se de uma reflexão em que se reconhece a necessidade de um olhar atento e flexível, conforme apresentado ao longo do texto, para uma possível compreensão do acontecimento em sua evolução, afastando posturas rígidas e hierarquizadas. A abordagem sobre o processo é atualmente reconhecida nas artes, e o que se identifica aqui é a existência de uma perspectiva da mesma natureza na obra de Simondon. A exploração da teoria nesse sentido, atualizada em acontecimentos do presente, é também uma forma de seguir pensando com atenção na própria ação do conhecimento. A teoria de Simondon, por sua vez, ocupa, do mesmo modo, o lugar de uma obra, desprendida de seu tempo e espaço de origem, encontrando significados nos dias atuais. É capaz de provocar novas individuações e estímulos ao pensamento, encontrando ressonância no mundo de hoje.

120 "Música e as artes intensificam o processo de individuação" (...) "A experiência do sensível aberta pelo trabalho [*qui ouvre l'œuvre*] é a experiência de um êxtase temporal estritamente falando." (Ibidem, p. 163, grifo do autor). Neste ponto, Stiegler enfatiza a experiência com a obra de arte, porém, há um entendimento nesta tese de que o trabalho da artista é da mesma natureza, ela é capaz de intensificar um processo de individuação e abrir uma experiência pelo sensível.

Na medida em que a artista e pesquisadora se volta ao processo artístico, descobre que não importa a definição de um início, um meio e um fim, mas sim um olhar voltado ao constante fazer. O que cabe aqui é evidenciar que o caráter processual nas artes é importante para a própria compreensão da obra e seu contexto, oferecendo recursos valiosos a pesquisas nesse campo. Do mesmo modo, a discussão de Simondon sobre a individuação se aproxima de um acontecimento, porém, há que se olhar para as diversas camadas do ser em processo: ela acontece, está acontecendo agora e acontecerá. Muito mais do que buscar uma descrição das etapas de desenvolvimento de uma obra em um processo, se faz necessário considerá-la como fruto de um encadeamento de ações e pensamentos, tendo em sua essência o movimento. Assim, a discussão apresentada neste capítulo não se sobrepõe à própria vivência. Aqui se tem apenas uma ideia dela, assim como a própria individuação. A teoria não deve se sobrepor à prática,[121] mas pode despertar o pensamento para um olhar mais atento aos acontecimentos de um processo inventivo, de onde se percebe que, tanto a teoria quanto a prática, estão e estarão em constante processo de individuação.

121 SALLES, 2006, p. 15.

2. UMA NOÇÃO AMPLIADA DA IMAGEM: *IMAGEM-EXPERIÊNCIA*



122

2.1 Como pensar uma *imagem-experiência*

É muito mais fácil falar de uma imagem fotográfica que podemos ver. Mas como falar de uma imagem singular, não palpável, que, justamente por esse motivo, habita somente uma única singularidade do ser que a contém? Qualquer tentativa será apenas uma aproximação, uma vaga ideia, mesmo porque, buscar uma descrição tal e qual o modo como ela se apresenta, sua forma, suas cores, se é que se apresenta assim, seria um caminho muito restritivo. Por isso mesmo, o que interessa é falar sobre as experiências que despertam esse tipo de imagem: é da natureza dos seres vivos *ter* essas imagens. No entanto, para uma artista, é uma fonte de trabalho inesgotável, a base para a construção de uma ideia. Não interessa que essas imagens sejam vistas, interessa uma investigação sobre como se processam a fim de compreender sua importância na invenção de uma imagem fotográfica. Do mesmo modo, saber que elas existem é abrir um caminho para uma cadeia mais ampla de acontecimentos que antecede uma imagem concreta.

122 Carolina Peres, *Sem título*, 2020.

A questão sobre como falar de tais imagens apresenta outro problema: como falar da experiência vinculada a elas? Assim como as imagens mentais, a experiência, mesmo que descrita, é uma aproximação do modo como ela ocorre, visto que a sensação do acontecimento também é singular. Uma experiência pressupõe uma relação com o meio, com o coletivo. Ainda assim, mesmo que haja uma experiência em um grupo de pessoas, cada uma delas será única. Eis aqui uma característica em comum entre essa imagem não palpável e a experiência: ambas são singulares em cada ser e pertencem a processos distintos e únicos. Segundo John Dewey,

> Em uma experiência, o fluxo vai de algo para algo. À medida que uma parte leva a outra e que uma parte dá continuidade ao que veio antes, cada uma ganha distinção em si. O todo duradouro se diversifica em fases sucessivas, que são ênfases de suas cores variadas.
>
> Por causa da fusão contínua, não há buracos, junções mecânicas nem centros mortos quando temos uma experiência *singular*. Há pausas, lugares de repouso, mas eles pontuam e definem a qualidade do movimento. Resumem aquilo que se passou e impedem sua dissipação e sua evaporação displicente. A aceleração contínua é esbaforida e impede que as partes adquiram distinção.[123]

Assim, a experiência nunca cessa, pois mesmo em uma pausa, experimenta-se algo, a sensação daquilo que foi experienciado. No entanto, a pausa é metaestável, sempre suscetível a vir a ser uma não-pausa. Individuar-se somente é possível pela experiência, pelas ocorrências constantes da vida em movimento. Conforme visto no capítulo um, para Simondon, a individuação só pode ser compreendida pela atenção voltada à individuação do conhecimento, ou seja, não se deve tentar isolar o pensamento para apreendê-la, pois no sentido simondoniano, não é possível extrair uma individuação e observá-la de forma distanciada. Assim, a experiência aqui investigada é análoga à individuação: em uma experiência de um processo inventivo, cabe à artista voltar sua atenção ao acontecimento. Importante mencionar também que, a referência à palavra experiência, no singular – e *singular* em seu significado como original de um único ser – deve considerar o seu plural, visto que, ainda que a experiência seja um acontecimento único, ela não deve ser compreendida como uma substância. Ela ocorre em camadas, há sempre um antes e um depois: um antes que projeta ao futuro e um depois que resgata um

123 DEWEY, 2010, p. 111, grifo do autor.

acontecimento do passado, sua memória. No contexto desta pesquisa, não se trata de um acontecimento qualquer, visto que há uma intenção de inventar uma obra em arte utilizando a linguagem fotográfica. A experiência revela imagens as quais se manifestam ao longo de um processo, ou seja, imagens mentais. Elas são anteriores a imagens fotográficas materializadas em um suporte, resultado de uma invenção, estas últimas, imagens concretas, tendo, portanto, natureza distinta. São imagens que preenchem a experiência do processo, ao mesmo tempo que surgem de uma experiência: elas ocorrem justamente na ação. Imaginar significa estar em uma condição de abertura ao surgimento de imagens, que, neste caso, não são concretas. Uma imagem pode surgir de modo intencional e consciente, mas pode também ter força própria, como em um sonho. Uma imagem nem sempre é visual, ela pode ser sonora, tátil, gustativa, olfativa, conforme Simondon, "todos os sentidos têm suas imagens."[124]

Na fala de Dewey, a existência de um fluxo que "vai de algo para algo", refere-se a um movimento contínuo. O que significa que, em um processo inventivo, a artista estabelece quais experiências serão relevantes no momento em que se propõe a trabalhar em um projeto. De acordo com a abordagem proposta nesta tese, com base em Simondon, esse fluxo pode ser transdutivo, "de próximo em próximo",[125] considerando que cada experiência pode se constituir como um ponto de sustentação para a construção de um pensamento. Deve haver uma intenção da artista em perceber e articular estas imagens, de natureza mental, que ocorrem nessa etapa. Algo equivalente à discussão de Georges Didi-Huberman sobre um modo específico de investigação que pressupõe que "todo conhecimento de imagens em geral deve se construir como um conhecimento de movimentos exploratórios – de migrações, dizia Aby Warburg – de cada imagem em particular."[126] A fala de Didi-Huberman é pertinente aqui, pois serve de parâmetro para a adoção de uma abordagem baseada nesses movimentos exploratórios, tanto em relação a imagens concretas quanto a imagens mentais.

A artista é aquela que tem a capacidade de conduzir um processo, elaborando e significando as etapas dessa experiência. Trata-se de uma construção simbólica

124 SIMONDON, 2008, p. 15, tradução nossa.

125 Idem, 2020a, p. 29.

126 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 17, tradução nossa.

que difere da experiência de alguém que simplesmente experimenta uma situação e não elabora poeticamente sobre o acontecimento. Além disso, há que se destacar que uma experiência deve ser vivenciada e provocar algo no ser que experiencia: algo ocorre nesse ser gerando uma transformação, caso contrário não seria uma experiência. Uma ocorrência semelhante ao que diz Jorge Larrosa Bondía sobre o sujeito "aberto à sua própria transformação."[127] Nesse caso, faz sentido pensar em sujeito como aquela ou aquele que se sujeita a um acontecimento, que se envolve em algo e naturalmente se transforma, acrescentando algo novo em sua existência.

Desse modo, de acordo com a abordagem desta pesquisa, fica evidente a necessidade de aproximar a discussão sobre as imagens mentais e a experiência de onde se desdobram. Sendo uma imagem distinta da imagem concreta, ela requer um nome específico, pois está vinculada a um processo de invenção artística. Para diferenciá-las, a essas imagens mentais será atribuído o termo *imagem-experiência*.[128] Trata-se de um termo proposto nesta tese que melhor incorpora uma noção mais ampla de imagem, ou seja, esse universo de imagens mentais que são distintas de uma imagem concreta. Remete diretamente ao estudo de Simondon relativo ao ciclo da imagem, presente na imaginação, as quais culminam na quarta fase, referente à invenção. A invenção é a etapa que, no caso desta pesquisa, corresponde à imagem fotográfica. Justamente por isso que é necessário especificar a natureza de uma *imagem-experiência* relacionada ao processo inventivo de uma obra fotográfica, pois as imagens que Simondon se refere estão presentes nos seres humanos em geral, não são exclusivas de artistas. No entanto, sua teoria sobre o ciclo da imagem – imaginação – e, consequentemente, a invenção, é utilizada aqui para uma compreensão teórica do que a artista vivencia na prática em relação às ocorrências percebidas e reconhecidas como parte de um processo inventivo, as quais o pensamento simondoniano ajuda a embasar.

127 BONDÍA, 2002, p. 26.

128 Durante esta pesquisa, foi realizada uma busca sobre o termo *imagem-experiência* e possíveis usos em trabalhos de outros autores. O resultado foi a ocorrência em publicações de Victa de Carvalho (2006a, 2006b), porém, as definições e encaminhamentos são diferentes. Carvalho refere-se à *imagem-experiência* como sendo um tipo de experiência de um sujeito em obras de arte imersivas, em uma análise sobre "o que se dá na relação entre dispositivo e sujeito, tendo em vista um dispositivo que deve ser explorado e evidenciado através do que chamamos aqui de uma 'imagem-experiência' que se dá na duração dos deslocamentos" (CARVALHO, 2006a, p. 141). A *imagem-experiência* considerada nesta tese é referente ao processo inventivo de uma fotografia tendo como base a teoria de Simondon. O uso do termo é pertinente para estabelecer uma diferença em relação à palavra imagem, a qual possui um forte vínculo com a imagem fotográfica de natureza concreta. Entende-se aqui que o uso da palavra imagem pode induzir a uma interpretação generalizada. Ao mesmo tempo, imagens mentais não são exclusivas de artistas e, portanto, não delimitam a discussão do modo proposto nesta tese.

Um outro aspecto que se ressalta, é a existência de um vínculo do ciclo da imagem com a análise da técnica e da estética, temas que serão abordados no capítulo três, vínculo este evidenciado nesta pesquisa por corresponderem aos questionamentos aqui propostos em relação à fotografia. É dessa relação que o termo *imagem-experiência* se fortalece para pensar um contexto ampliado do processo de invenção de uma imagem fotográfica. Tal proposição se embasa no principal referencial teórico desta pesquisa, que indica caminhos para uma compreensão mais aprofundada. Segundo Simondon,

> O estudo da imaginação deve operar uma busca de sentido dos objetos-imagem, porque a imaginação não é somente a atividade de produção ou de evocação das imagens, mas também o modo de recepção das imagens concretizadas em objetos, a descoberta de seu sentido, isto é, da perspectiva de uma nova existência para elas. Os objetos-imagem – obras de arte, vestimentas, máquinas – entram em obsolescência e se tornam lembranças larvárias, fantasmas do passado que se desvanecem com os vestígios das civilizações desaparecidas. A análise estética e a análise técnica vão no sentido da invenção, pois elas operam um redescobrimento do sentido destes objetos-imagem percebendo-os como organismos, e suscitando novamente sua plenitude imaginal de realidade inventada e produzida. Toda descoberta de sentido autêntico e completo é ao mesmo tempo reinstalação e recuperação, reincorporação eficaz no mundo; a tomada de consciência não basta, pois os organismos não têm só uma estrutura conhecível, eles tendem a se desenvolver. É uma tarefa filosófica, psicológica, social, *salvar os fenômenos* reinstalando-os no devir, repondo-os como invenção, pelo aprofundamento da imagem que contêm.[129]

A imaginação opera na etapa anterior à invenção, mas deve-se considerar a ocorrência de uma situação de simultaneidade em relação à recepção de objetos-imagem já existentes no mundo. Estes "são quase organismos, ou, ao menos, gérmens capazes de reviver e de desenvolver-se no sujeito."[130] Objetos-imagem possuem uma realidade concreta, porém, estão impregnados de significados relacionados ao contexto em que se inserem, isto é, carregam valores, independente de quais sejam. Por exemplo, uma obra de arte é um objeto-imagem mas pode remeter a diversas referências externas com informações que sugerem uma dada conexão. A proposição de um processo inventivo de onde se originam ideias, conceitos, narrativas, ocorre *entre* os objetos-imagem que formam parte da

129 SIMONDON, 2008, p. 13, grifo do autor, tradução nossa.

130 Ibidem.

cultura. Independente de sua natureza – pois cada processo irá considerar a relevância de seus objetos-imagem – há um diálogo com algo que acontece no presente em torno da invenção de uma imagem fotográfica. Objetos-imagem ativam, assim, *imagens-experiência* para um despertar de novas invenções. Essa ativação movimenta o significado e pertinência do que já existe no mundo e que serve de suporte para a propagação da cultura, pois caso ocorresse o contrário, conforme o autor diz, ficariam obsoletas. Há uma necessidade de uma alimentação constante de um ciclo para que novas invenções venham à tona, ou seja, um ciclo não prevê seu fim. Para que tais objetos-imagem não caiam no esquecimento, Simondon aponta um vínculo com a análise técnica e a análise estética, essenciais nessa movimentação: é por essas duas vias que é possível redescobrir o sentido dos objetos-imagem, ou no caso aqui exposto, um sentido para as imagens existentes no mundo. O ciclo se inicia antes da invenção de uma imagem fotográfica, ao mesmo tempo que se manifesta na relação posterior que se estabelece com tal imagem, isto é, há uma ativação cíclica constante. Desse modo, objetos-imagem se expandem para além do acontecimento no passado, ampliando-se para o futuro. O fato de Simondon identificar os objetos como organismos revela um modo de olhar que entende os objetos-imagem funcionando de modo encadeado, com elementos inter-relacionados.[131] Desse modo os fenômenos podem ser salvos, conforme diz Simondon, por sua incorporação em novas invenções para que seja possível dar sequência a um eterno devir. Além de ser uma tarefa filosófica, psicológica e social, conforme diz o autor, deve ser incluída também uma tarefa artística, visto que a artista reivindica a reincorporação de fenômenos no mundo por meio da produção de objetos artísticos.

Assim, Simondon propõe uma teoria integrada da imaginação e da invenção em que ambas fazem parte de um ciclo, compreendendo o ciclo como etapas de uma mesma realidade. Desse modo, cada etapa é discutida em sua especificidade para uma compreensão sobre como se processam a imaginação e a invenção, sendo que essa divisão ocorre apenas para fins de estudo, pois sua ocorrência é ininterrupta. Segundo Jean-Yves Chateau, Simondon "apresenta uma teoria que, de maneira

131 Importante identificar aqui essa relação por haver um vínculo com o que será discutido de modo mais específico no capítulo três. Objetos-imagem inventados fazem parte de um processo inteiramente vinculado às questões sobre a a técnica e a estética, sendo que aqui é possível identificar o vínculo estabelecido com a imaginação. Refere-se também à permanência da vida por esses objetos, reincorporados no tempo e no espaço, conforme será abordado no referido capítulo.

decisiva, sem os confundir, torna-os solidários como momentos sucessivos no desenvolvimento de um mesmo organismo."[132] Ou seja, é da mesma natureza de um fluxo de processo, e, assim como em toda a teoria de Simondon, se faz necessário considerar o todo do acontecimento. Há invenção porque existe imaginação, do mesmo modo que há imaginação pois há no mundo objetos inventados que estimulam sua ocorrência. Além disso, Chateau reforça a conexão existente entre a filosofia da técnica, que abarca também a estética, em sua análise sobre a teoria da imaginação e invenção de Simondon.

O estudo dos ciclos da imagem é importante aqui para formular a natureza das *imagens-experiência*. Muito mais do que buscar uma correlação entre todas as referências utilizadas por Simondon, interessa aqui entender como se estrutura a imaginação. A imaginação é mais que uma única etapa, ela é feita de fases. Ela estabelece um vínculo com o pensamento da técnica e da estética, e, mais especificamente no contexto desta tese, há uma relação fundamental entre a imaginação e a invenção, e entre a técnica e a estética, que refletem muitas questões que permeiam a fotografia. Deve-se evitar a compreensão da imaginação como inspiração, no modo como se entende no romantismo, por exemplo, ou de maneira generalizada como apenas uma etapa anterior à invenção. Esse cuidado, aliás, deve ocorrer em relação à teoria do autor de modo geral, visto que suas concepções são leituras específicas vinculadas ao seu pensamento.

O ciclo da imagem proposto por Simondon é utilizado nesta pesquisa a fim de propor a compreensão da imagem fotográfica como um composto de várias etapas: sua natureza é concreta, porém, se constitui também de imagens mentais anteriores à sua invenção, as quais não são necessariamente visuais. O caráter processual na teoria de Simondon, da mesma natureza do processo inventivo em arte, conforme abordado no capítulo um, remete às diversas camadas que envolvem a produção de uma imagem fotográfica. Desse modo, um processo inventivo é impregnado de imagens mentais. Desde a elaboração de um projeto poético até o momento em que fotografa, a artista constrói uma relação com tais imagens, lançando-se no acontecimento, seja ele qual for. Esse ser inventor carrega uma câmera, mas não só esse objeto, ele carrega uma intenção tanto em direção ao passado quanto ao futuro, ou, como diria Win Wenders, o olho da câmera que à

132 CHATEAU, 2008, p. XI.

frente "vê seu objeto, para trás vê o desejo de captar esse objeto específico em primeiro lugar, mostrando simultaneamente AS COISAS e O DESEJO por elas".[133] Antes que uma imagem fotográfica exista, há uma intenção prévia de um ser que não visa somente a invenção de uma fotografia, mas que busca viabilizar o acesso às coisas do mundo pela experiência. Ou seja, a imagem fotográfica é consequência de uma experiência movida por esse desejo. Nas palavras de Didi-Huberman, "inventar o verbo 'fotografar' não respondia em nada, entende-se, à idéia de qualquer fabricação de objetos visíveis, mas ao desejo de uma experiência singular e irreproduzível." [134] O que significa pensar que uma fotografia é consequência de uma experiência e não necessariamente sua representação: é o desejo por vivenciar um acontecimento único em busca de uma transformação que movimenta esse ser. A artista, condutora desse processo, exterioriza uma imagem que não será de modo algum a reprodução dessa experiência, mas consequência natural de sua atividade.

A câmera, além de servir como um dispositivo de captura de imagens, é também responsável por amplificar o pensamento daquela que fotografa, vinculado a experiências anteriores, tornando-se um catalisador das ideias presentes em um processo inventivo. Mesmo que uma intenção não possa ser vista concretamente na imagem materializada, ela está lá, oferecendo suporte para uma narrativa. Simondon diz: "a imagem é a base da antecipação, permite a prefiguração de um porvir próximo ou distante, e o ensaio simbólico de soluções aos problemas previstos". [135] Em maior ou menor escala, a fotografia é feita também dessa antecipação, do que está *por acontecer* no momento seguinte, da consequente percepção da cena e de uma atenção presente no ato fotográfico que conduz soluções, tomada de decisão, e, consequentemente, tomada da imagem. Essa sobreposição das camadas de uma experiência revela uma complexidade que é inerente ao processo de invenção de imagens fotográficas. O constante fazer revela um misto de diversas categorias de ações, as quais são responsáveis pela manutenção do fluxo do processo. As palavras de Simondon, no contexto de sua discussão sobre as imagens mentais, podem ser transpostas ao assunto desta

133 WENDERS, 2013, p. 64, grifo do autor.

134 DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 54, tradução nossa.

135 SIMONDON, 2008, p. 16, tradução nossa.

pesquisa, evidenciando esse aspecto de simultaneidade que alimenta o processo inventivo:

> Para prever, não se trata somente de ver, mas de inventar e de viver: a verdadeira previsão é em certa medida *práxis*, tendência ao desenvolvimento do ato já começado. A imagem, reserva de emoção orientada ligada a um saber, assegura esta continuidade do ato fiel a seu progresso; ela adiciona à prospectiva uma força 'proativa'.[136]

Muitas vezes, o tempo de um acontecimento é rápido, requer prontidão e não é racional. Porém, ele se sustenta no pensamento poético que orienta esse processo. Há uma relação orgânica entre o ser humano e o ser técnico, ou seja, a câmera, que permite uma articulação complexa entre o que é imaginado e elaborado internamente, a percepção de um acontecimento e a relação com o exterior de onde se busca uma imagem concreta. Essa organicidade revela uma trama complexa de relações internas e externas entre seres físicos e psíquicos em prol da invenção de uma fotografia.

2.2 Imagem em ciclos

Simondon, ao mesmo tempo em que se volta para a invenção com um olhar cuidadoso sobre a existência dos objetos de modo geral, se dedica a investigar a imaginação, esse universo de imagens mentais complexas que, na sua abordagem, é conduzida pela análise de ciclos que levam à invenção. Trata-se de um curso, "Imagination et Invention (1965-1966)", em que o autor faz um estudo minucioso sobre cada fase do ciclo da imagem e a invenção. Ou seja, Simondon considera os vários tipos de imagem mental como sendo vinculadas a um ciclo, as quais se desenvolvem em uma sequência e correspondem a um processo integrado: ocorrem de maneira ininterrupta, obedecem a uma ordem, possuem um encadeamento. A proposta de Simondon sobre o processamento desse ciclo rompe com concepções conhecidas na época,[137] motivo pelo qual deve haver um critério ao utilizar outros

136 Ibidem, p. 17, grifo do autor.

137 Não é o propósito desta pesquisa analisar comparativamente as diferentes concepções acerca da imagem e seus diversos encaminhamentos, bem como sobre imaginação, percepção, por exemplo. Porém, é importante assinalar a existência de uma abordagem específica por parte de Simondon que o distancia de autores como Sartre ou mesmo de conhecimentos da psicologia sobre tais questões. Sobre esse aspecto em relação à

entendimentos sobre o assunto. De maneira sintética, o autor adianta no preâmbulo do livro a essência desse pensamento complexo, antes de esmiuçar cada uma das fases ao longo do curso:

> A imagem mental é como um subconjunto relativamente independente no interior do ser vivente sujeito; em seu nascimento, a imagem é um feixe de tendências motoras, antecipação a longo prazo da experiência do objeto; no curso da interação entre o organismo e o meio, ela se torna sistema de coleção dos sinais incidentes e permite a atividade perceptivo-motora exercer-se segundo um modo progressivo. Finalmente, quando o sujeito é novamente separado do objeto, a imagem, enriquecida com aportes cognitivos e integrando a ressonância afetivo-emotiva da experiência, torna-se símbolo. Do universo de símbolos interiormente organizado, que tende à saturação, pode surgir a invenção, que é a posta em jogo de um sistema dimensional mais potente, capaz de integrar mais imagens completas segundo o modo de compatibilidade sinérgica. Depois da invenção, quarta fase do devir das imagens, o ciclo recomeça, por uma nova antecipação do encontro com o objeto, que pode ser sua produção.[138]

Dada essa síntese inicial, Simondon considera duas fontes que dificultam a compreensão do ciclo da imagem proposto por ele. Uma se refere ao termo imagem, habitualmente estudado em diversos contextos distintos sem que necessariamente tenham uma conexão entre si. Outra se refere à ideia de que uma imagem mental é vinculada sempre a uma consciência do ser sobre sua existência. Nos dois casos, o autor propõe justamente o contrário, ou seja, a imagem possui fases distintas e encadeadas, sejam elas relacionadas a situações abstratas ou concretas; além disso, uma imagem mental nem sempre é consciente. Habitar o ser tampouco significa que tais imagens sejam totalmente controladas por ele. As imagens mentais, segundo o autor, "procedem de um certo poder" [139] e, diferentemente do que pregavam as teorias da imaginação na sua época, elas possuem uma exterioridade primitiva em relação ao sujeito. São imagens que possuem força própria, existem no sujeito, porém não dependem dele para se manifestarem; elas contêm "em alguma medida vontade, apetite e movimento,

---

abordagem de Simondon, Jean-Yves Chateau indica que "uma profunda reforma que é sugerida, não apenas da psicologia tradicional, mas também de pelo menos uma certa fenomenologia: a percepção não é primeira, nem a consciência, mas a vida, o movimento e quando o movimento está organizado, a imagem" (CHATEAU, 2008, p. XXIX).

138 SIMONDON, 2008, p. 3, tradução nossa.

139 Ibidem, p. 7.

aparecem quase como organismos secundários dentro do ser pensante".[140] Como os sonhos, por exemplo, alheios à vontade desse ser e ao controle de sua mente. Na fotografia, estes dois aspectos costumam estar presentes e podem dificultar o entendimento do termo imagem: seja na ideia de imagem como sinônimo de uma fotografia, concreta e visível; ou na ideia de que em um processo a artista tem consciência e domínio de todas as imagens que povoam sua mente. Para avançar na discussão sobre a *imagem-experiência*, se faz necessário rever esses dois aspectos, restringentes no caso aqui estudado. Importante ressaltar também que as fases do ciclo da imagem compõem um todo, não sendo condizente considerá-las separadamente. A imagem é composta de fases e não se reduz a um único entendimento, ela consiste justamente de etapas com características muito particulares. Assim, a adoção nesta tese de uma noção ampliada da imagem se sustenta no ciclo da imaginação e invenção proposto por Simondon.

O autor apresenta em seu curso um contexto abrangente, em uma investigação decorrente de inúmeras referências a estudos diversos, desde análises do comportamento de animais, de atitudes das pessoas em uma sociedade em relação ao consumo, até a referências à mitologia, para citar alguns exemplos, de modo a contemplar o leitor com informações e reflexões que conduzem a um entendimento vasto. Simondon irá propor a imagem como uma realidade intermediária entre objeto e sujeito, concreto e abstrato, passado e futuro. Tendo como proposta um ciclo dinâmico e ininterrupto, reúne as imagens mentais em três partes, que levam a uma quarta etapa concreta, a da invenção. Assim, as fases propostas por Simondon podem ser compreendidas, segundo a interpretação aqui desenvolvida, do seguinte modo:

- imagem motora (antecipação): a imagem é pré-perceptiva, anterior à experiência com o objeto, trata-se da imagem *a priori*;[141]

- imagem intra-perceptiva (experiência): a imagem surge no encontro com o objeto, possuindo conteúdo cognitivo, trata-se da imagem *a praesenti*;[142]

140 Ibidem, p. 9.

141 Ibidem, p. 20.

142 Ibidem.

- imagem-lembrança / símbolo (sistematização): a imagem é posterior à experiência no encontro com o objeto, possuindo conteúdo afetivo-emotivo, trata-se da imagem *a posteriori*;[143]

- invenção: a produção de um objeto.

Desse modo, a imaginação culmina na invenção, mas não se encerra nela, isto é, conforme visto anteriormente, trata-se de um processo cíclico que habita o ser mas não se acaba, ao contrário, oferece suporte para uma constante renovação. Considerando essa estruturação do ciclo da imagem, é importante observar que Simondon classifica as etapas anteriores à invenção em três níveis correspondentes a uma gênese dinâmica da imagem:[144] primário, secundário e terciário.

O nível primário, relacionado à imagem motora, possui relação direta com ações instintivas, sendo "aquele que implica a participação de todo o organismo como meio de atualização".[145] São as reações motoras anteriores a situações concretas, por esse motivo se relaciona com a antecipação da ocorrência de uma situação anterior à experiência. Segundo o autor, vincula-se a situações primárias como a busca do alimento, o pressentimento do perigo, a busca de um par, momento em que todo o organismo é envolvido em uma ação; conforme Simondon, "antes da experiência do objeto aportada pelo meio, a imagem, como antecipação, é rica em elementos motores endógenos".[146]

O nível secundário, relacionado à imagem intra-perceptiva, relaciona-se à experiência no tempo presente, "a imagem serve aqui de instrumento de adaptação ao objeto; supõe que existe um objeto e não somente uma situação."[147] Há uma relação direta entre um acontecimento e o seu reconhecimento pelo ser, vinculado a uma percepção mental e não puramente física como no nível primário. A imagem intra-perceptiva, segundo Simondon,

> não é um elemento, também não está dada pelos elementos tomados um por um, mas a atividade perceptiva a suscita como

143 Ibidem.

144 Ibidem, p. 21.

145 Ibidem.

146 Ibidem, p. 19.

147 Ibidem, p. 22.

> exprimindo uma configuração conforme a distribuição e a valência dos elementos; a imagem corresponde a uma ordem de magnitude intermediária entre aquele do campo perceptivo total (um real pluridimensional) e aquele dos elementos; a imagem está na dimensão do sujeito da percepção.[148]

O nível terciário, relacionado à sistematização, refere-se à imagem posterior à experiência, denominado pelo autor como nível reflexivo, "porque opera sistematizações efetuadas do ponto de vista do sujeito que domina sua relação com o meio."[149] Nesse estágio há uma elaboração em relação à experiência vivenciada que pode ser um estímulo à invenção de um objeto. Importante mencionar que "nem toda lembrança é uma imagem. Uma lembrança é uma verdadeira imagem *a posteriori* quando se manifesta com uma pregnância e uma intensidade que lhe conferem um poder organizador".[150]

De acordo com Montoya Santamaría, a imagem anterior à invenção pode ser pensada como um "germe motor prévio ao encontro com o objeto exterior, passando pela confrontação adaptativa com o meio, para ir até a organização sistêmica terminal" onde ela "atravessa as mesmas etapas que o embrião na ontogênese."[151] Ainda segundo o autor, "uma imagem embrionária não tem nada a ver com o esboço de uma imagem completa, ela é, quem sabe, da ordem do pressentimento; algo assim como o estado pré-individual da imagem."[152] Uma imagem motora habita o ser como uma espécie de intuição prévia a um acontecimento, um gérmen que, se estimulado por um acontecimento externo pode desencadear as demais fases subsequentes. Faz muito sentido pensar esse estado como uma etapa onde a artista não tem o controle sobre o que será a imagem fotográfica ou mesmo da situação em que está inserida, mas está sujeita a imagens dessa natureza. As imagens motoras requerem um estado de atenção, para que se tornem parte do processo, sem, no entanto, partirem de uma intenção prévia: elas possuem uma natureza instintiva com um potencial de ação. Simondon diz que a imaginação tem força própria, em sua tendência motora o ser não pode apreendê-

148 Idem, 2006, p. 237.

149 Idem, 2008, p. 22.

150 Ibidem, p. 20.

151 MONTOYA SANTAMARÍA, 2019, p. 59, tradução nossa.

152 Ibidem, p. 76.

la. Tendo como referência a análise de Simondon, são identificáveis de modo evidente nos animais, os quais nascem com um conhecimento instintivo que os impulsiona à sobrevivência no meio em que vivem. Como, por exemplo, pássaros que nascem já conhecendo as rotas de migrações, ou mesmo um animal que identifica instantaneamente um possível predador reagindo com manifestações de camuflagem no ambiente em que vive. Porém, no ser humano, possuem um caráter mais complexo relacionado à invenção. Conforme a conclusão de Simondon em *Imagination et Invention*, há um sistema autocinético de interação com o meio que impulsiona o ciclo da imagem até a invenção.

> O caráter autocinético, que se manifesta pela iniciativa motora nas formas menos elevadas, se traduz, nas formas com sistema nervoso complexo, pela espontaneidade de funcionamento que dá início, antes do encontro com o objeto, o ciclo da imagem, e que termina na invenção.[153]

No processo inventivo de uma fotografia, esse caráter motor se faz presente antes da percepção de um acontecimento como uma reação corporal que direciona a artista para algo prestes a acontecer, ou seja, para a experiência propriamente dita, que se situa na imagem intra-perceptiva.

A questão da percepção foi o assunto tratado anteriormente ao curso "Imagination et Invention (1965-1966)", em um curso específico sobre esse tema – "Cours sur la Perception (1964-1965)"[154] –, que amplia a questão para um universo mais vasto. Porém, já fazia parte das discussões do autor desde a sua tese sobre a individuação, sobretudo em relação à teoria da Forma. A fase referente à imagem intra-perceptiva está amparada nesse contexto, contudo, bem delimitada aqui em função do ciclo da imagem. No entanto, cabe mencionar um trecho da individuação, onde Simondon discute a problemática perceptiva, que evidencia um aspecto que pode ser deslocado para as fases do ciclo da imagem, situando a percepção entre pontos de tensão. No referido trecho, o autor diz:

> A mediação entre o *a priori* e o *a posteriori* não pode ser descoberta nem a partir do *a priori* nem a partir do *a posteriori*; a mediação

153 SIMONDON, 2008, p. 191, tradução nossa.

154 Idem, 2006.

> não é da mesma natureza que os termos: ela é tensão, potencial, metaestabilidade do sistema formado pelos termos.[155]

A imagem motora e a imagem-lembrança / símbolo situam-se, respectivamente, no *a priori* e no *a posteriori*, as quais são mediadas pela imagem intra-perceptiva. É o movimento desse processo, marcado por tensão, o que se deve considerar como a tônica de uma abordagem sobre imagem. A imagem intra-perceptiva é a experiência, mediação entre a pré-experiência e a pós-experiência, logo, sua existência só é possível por existir tais termos. Assim, a imagem intra-perceptiva não resume o processo anterior à tomada da imagem, ela se situa em um campo de tensão *entre* imagens.

Desse modo, tendo no horizonte a abordagem do autor sobre a individuação, é possível compreender a existência de ideias articuladas, perceptíveis sobretudo em uma leitura aprofundada dos textos de Simondon. Embora o autor não faça uma referência direta a esta relação,[156] é possível verificar esse vínculo, conforme já mencionado na fala de Montoya Santamaría,[157] ao identificar no estado embrionário da imagem um estado pré-individual, assim como há um entendimento nesta pesquisa de que o ciclo da imagem deve pressupor o modo como a individuação se processa. Isto é, a referência à individuação leva em consideração a existência de etapas, conforme visto no capítulo um – pré-individual, individual, transindividual – , e um ser em constante transformação. Não há apenas *o indivíduo*, há um processo relativo a um ser em movimento constante, ou então, nas palavras de Simondon, "o indivíduo seria apreendido como uma realidade relativa, uma certa fase do ser."[158] Essa referência é importante para ajudar a pensar a natureza da experiência aqui discutida. No entanto, não significa uma comparação direta entre as fases da individuação e as fases do ciclo da imagem, o que se evidencia aqui é a

155 Idem, 2020a, p. 365.

156 Simondon apresenta a hipótese do dinamismo genético da imagem com uma questão sobre as imagens mentais "como subconjuntos estruturais e funcionais desta atividade organizada que é a atividade psíquica" associando, logo em seguida, o dinamismo genético como "análogo ao de um órgão ou sistemas de órgãos em via de crescimento" (Idem, 2008, p. 18). Essa analogia, que implica uma discussão detalhada a respeito, pode ser compreendida pela teoria da individuação, sobretudo a abordagem de Simondon em relação à individuação dos viventes. (SIMONDON, 2020a). Levando em consideração esse embasamento teórico – que não será desenvolvido em profundidade neste momento para não perder de vista o enfoque desta pesquisa – sugere-se aqui uma compreensão do ciclo da imagem como um processo pontuado pelo movimento, assim como se opera a própria individuação, conforme visto no capítulo um.

157 MONTOYA SANTAMARÍA, 2019, p. 59.

158 SIMONDON, 2020a, p. 16.

existência de uma dinâmica que entende o ciclo como um processo, um dos motivos pelo qual ele é anterior à imagem fotográfica. O termo *imagem-experiência* incorpora as diferentes fases do ciclo inventivo, não se restringindo ao fato no momento de sua ocorrência. Nesse caso, a fase da pré-experiência e a da pós-experiência fazem parte do que se entende aqui por *imagem-experiência* – o *pré* conduz ao acontecimento e o *pós* o resgata, a experiência não existe somente no presente – do mesmo modo que, no caso da individuação, o indivíduo é uma fase do ser (ele é *mais que identidade* e *mais que unidade*).

Observa-se, portanto, que a classificação da imagem mental em três níveis, estes relacionados às suas diferentes fases, coloca em evidência as diferentes fases da experiência propriamente dita. Logo, a proposição nesta tese do termo *imagem-experiência*, baseado justamente nas três etapas do ciclo da imagem, requer a compreensão do termo em suas diferentes fases. Em outras palavras, deve-se considerar uma dimensão prévia à experiência cujo potencial conduz a ação geradora da experiência em si, para um reconhecimento posterior que remete à situação vivenciada. Assim, com base nessa abordagem, justifica-se a utilização do termo *imagem-experiência* em relação direta às imagens mentais que antecedem a invenção de uma imagem fotográfica concreta. Desse modo, tal entendimento envolve três momentos distintos, isto é: pré-experiência, experiência e pós-experiência,[159] em referência direta às fases do ciclo, conforme demonstrado na figura 6.

Figura 6 – Relação entre as fases do ciclo da imagem e as fases da *imagem-experiência*, conforme proposição desta pesquisa. Fonte: Carolina Peres.

159 Importante observar que Simondon não utiliza as palavras pré-experiência e pós-experiência. No entanto, sua descrição indica que esse entendimento é plausível. Essa denominação é utilizada nesta tese para a compreensão do termo *imagem-experiência* de modo específico à discussão apresentada.

O percurso construtivo que culmina na invenção de uma imagem fotográfica, ou seja, o processo, pressupõe a construção de experiências as quais são compreendidas em suas diferentes fases. A caracterização da imagem mental em suas diversas etapas e, consequentemente, da experiência e suas etapas *pré* e *pós*, conforme se propõe nesta pesquisa, pode ser assim constatada na abordagem de Simondon: "o que caracteriza a imagem é que ela é uma atividade local, endógena, mas essa atividade existe tanto em presença do objeto (na percepção), como antes da experiência, como antecipação, ou depois, como símbolo-lembrança."[160] Há uma indicação nessa fala de que a imagem mental deve ser considerada uma atividade, portanto, uma ação constituída em três etapas, que envolve tanto a experiência quanto o momento anterior e posterior à sua ocorrência.

Evidencia-se, assim, a necessidade de agregar aos estudos da imagem esse contexto amplo em relação a uma imagem fotográfica, que envolve também as *imagens-experiência*, que se compõem justamente dessas camadas que formam a base de um pensamento poético. O olhar voltado ao processo inventivo deve buscar um refinamento da atenção em relação a esses acontecimentos que coexistem, mesmo que muitos deles não sejam perceptíveis no momento exato da ação. Muito mais do que buscar uma classificação e uma correspondência das várias etapas de um processo inventivo em arte em relação a cada fase do ciclo da imagem, deve haver uma compreensão dessas diferentes fases para que ocorra uma ampliação do entendimento sobre a imagem fotográfica. Expande-se, desse modo, o conceito de imagem, que, no campo da fotografia, vincula-se quase que exclusivamente à imagem concreta, limitando a possibilidade de uma abordagem abrangente. Conforme o estudo de Simondon, o conceito de imagem envolve realidades diversas e interconectadas entre si. No caso da fotografia, por exemplo, muitas das ações de um processo são dirigidas por reações ao ambiente, pela intenção e pela atenção ao acontecimento, mas não necessariamente são percebidas no momento em que acontecem. Em geral, o ser que manipula uma câmera não percebe, por exemplo, que seus deslocamentos no espaço em relação ao assunto de seu interesse são guiados pelo objeto técnico câmera e por suas *imagens-experiência*, que se transformam constantemente. Uma reação motora não consciente conduz ao contato com a situação a ser fotografada. Segundo Simondon, as imagens motoras

160 SIMONDON, 2008, p. 4.

são inerentes ao modo como o esquema corporal é organizado, ou seja, "poderia-se dizer que o esquema corporal contém a intuição do sistema de ação de cada indivíduo".[161] Considera-se, nesse caso, a própria reação corporal não consciente como imagem, como um disparador do movimento. Ou, ainda,

> a fonte primordial do *a priori* parece ser, sob forma de antecipações de movimento, o organismo. Esta antecipação toma a forma de uma projeção no meio de imagens motoras a partir desta fonte única e primeira que é o organismo com seus esquemas motores que irradiam a partir do esquema corporal.[162]

Essa fase do ciclo que leva à percepção do objeto ou do acontecimento, é a fase que impulsiona à experiência propriamente dita. Ou seja, ela é fundamental para desencadear o processo, trata-se de um acesso à experiência. Assim, ainda que tenha o nome de imagem motora, deve ser compreendida como ação. Conforme observa Chateau:

> as imagens motoras primitivas não têm outro conteúdo senão esses movimentos propriamente ditos (movimentos autocinéticos não finalizados), como são organizadas de acordo com programas específicos do indivíduo e de acordo com os encontros que se operam aleatoriamente como parte do meio em que está localizado.[163]

Trata-se de uma antecipação baseada no movimento puro, a qual conduz à experiência que, posteriormente, será um símbolo de tal situação. Os diversos símbolos oriundos dessa ação impulsionam esse ser em direção à tomada da imagem, conduzindo à invenção de uma imagem fotográfica. Portanto, no entendimento proposto nesta tese, o ciclo da imagem se relaciona com a imagem fotográfica do seguinte modo:

161 SIMONDON, 2008, p. 40, tradução nossa.

162 Ibidem, p. 42.

163 CHATEAU, 2008, p. XXVII.

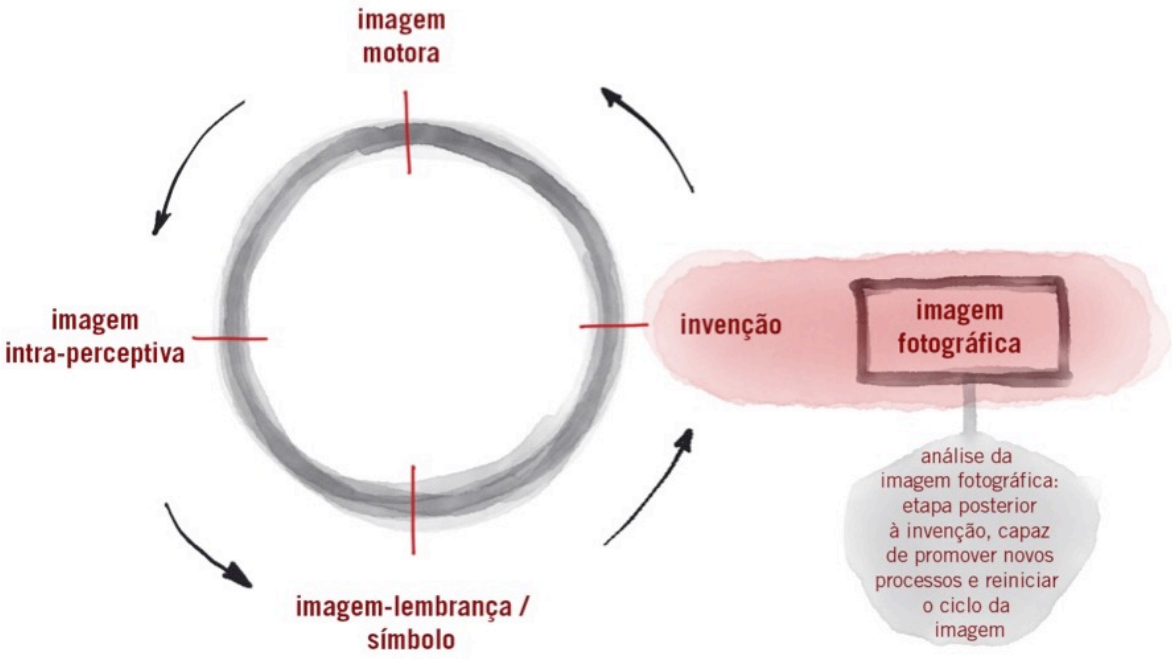


Figura 7 – Esquema que situa a imagem fotográfica concreta em relação ao ciclo da imagem e a invenção. Fonte: Carolina Peres.

Verifica-se no esquema acima (figura 7) que a imagem está presente em várias etapas de um processo inventivo. Por este motivo, ao se falar de imagem em fotografia, conforme análise aqui proposta, deve-se entender esse contexto amplo o qual envolve imagens mentais e imagens concretas. Assim, conforme demonstrado, a análise de uma imagem fotográfica concreta corresponde à invenção, posterior às fases do ciclo que estimulam sua existência. Nesse caso, uma imagem fotográfica pode ser responsável por estimular um novo ciclo na artista e/ou em outro ser, e assim por diante. Estabelece-se, assim, uma relação entre a *imagem-experiência*, vinculada ao processo, e o que se convenciona aqui chamar *imagem-invenção*, ou seja, a imagem fotográfica concreta. Para uma melhor compreensão dessa análise, o ciclo em constante renovação e sem um fim determinado – em suas diferentes realidades (mental e concreta) – pode ser demonstrado conforme a figura 8, a seguir:

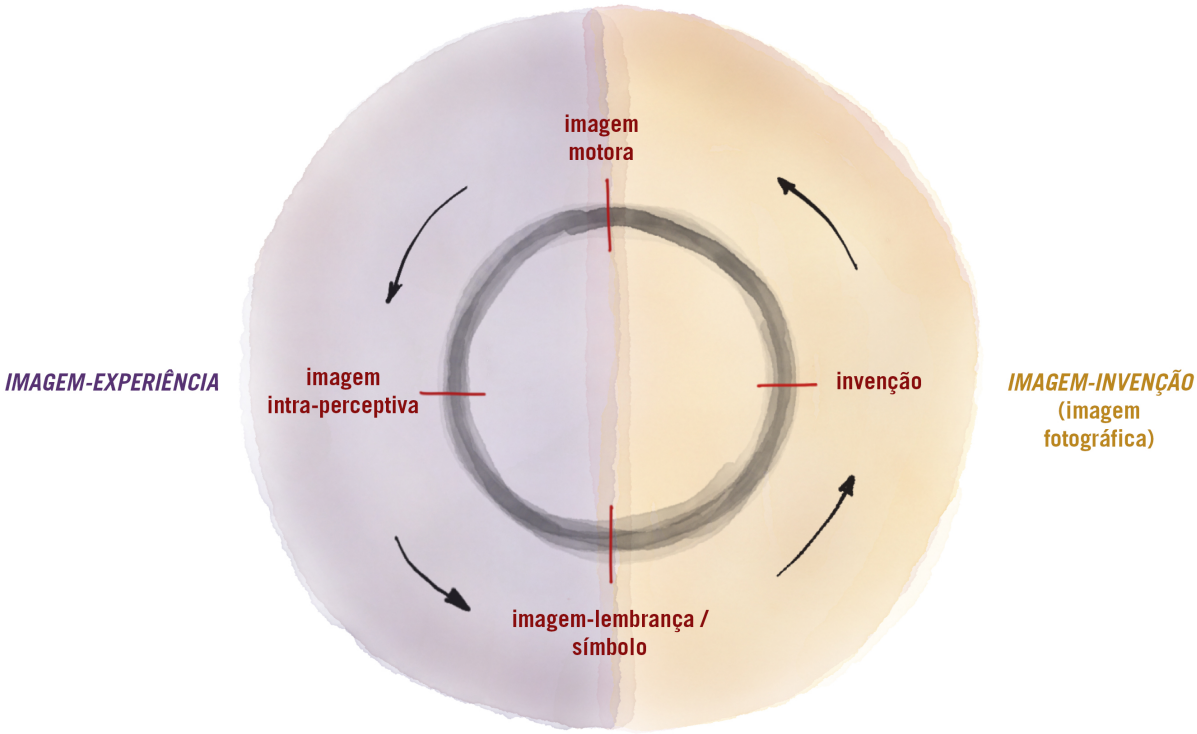


Figura 8 – O ciclo da imagem e a relação com a *imagem-experiência* e a *imagem-invenção*, conforme proposição desta pesquisa. Fonte: Carolina Peres.

Nesse esquema, o ciclo da imagem deve ser compreendido como uma ação contínua, em uma ativação constante entre *imagem-experiência* e *imagem-invenção*. É possível observar que os diversos tipos de imagem estão interligados, modificando sua natureza de acordo com o momento em que se encontram. Assim, uma imagem é responsável por ativar a imagem seguinte e assim por diante.

Um outro aspecto que se observa é a relação entre essas duas faces do ciclo, conforme indicado na figura 8, a *imagem-experiência* e a *imagem-invenção*. Simondon diz no preâmbulo de "Imagination et Invention": "esta redação se apresenta como símbolo do curso",[164] numa indicação que a escrita do curso não substitui o acontecimento, mas torna-se um símbolo dele. Nesse caso, convém resgatar a ideia de símbolo mencionado pelo autor em sua tese sobre a individuação, ou seja, ele toma de Platão o sentido aqui referido:[165] ao pegar uma

164 SIMONDON, 2008, p. 6, tradução nossa.

165 Idem, 2020a, p. 79.

pedra e partí-la em duas, tem-se dois pedaços que, estando separados, funcionarão um como símbolo do outro, e que na junção tem a possibilidade de reconstituir o todo.[166] Fazendo um paralelo com a fotografia, há um entendimento nesta pesquisa que a imagem fotográfica corresponde a uma das metades desse ciclo, o qual envolve a *imagem-experiência* e a *imagem-invenção*, tendo como base o ciclo da imagem de Simondon. Uma imagem concreta é símbolo das imagens mentais que, ao se aproximarem, podem ser compreendidas como o todo que se considera imagem, daí a designação de uma noção ampliada da imagem. Do mesmo modo, as imagens mentais podem ser o símbolo da imagem concreta.

Essa compreensão teórica a respeito da *imagem-experiência* e da *imagem-invenção* pode se manifestar no pensamento poético de diversas maneiras. O trabalho de interação entre a artista e sua câmera, inseridos em um meio, requer uma percepção mais apurada da situação, de onde ela é capaz de perceber relações não óbvias para um observador incauto. Essa característica revela um conhecimento especializado, o qual permite uma conexão cuja intensidade coloca a percepção em um patamar mais elevado.[167] Essa situação tem muita relação com o que diz Simondon: "é preciso que o lugar tenha se tornado um território, e não somente um campo de atividade."[168] Apesar do autor se referir a exemplos não relacionados à fotografia, é possível reconhecer a similaridade com situações vivenciadas nesta prática. A artista torna o seu espaço de busca por imagens um território, ela é sensível às nuances dos acontecimentos, sejam estes relacionados a coisas, a pessoas, a lugares. Ela estabelece um vínculo intenso entre sua intenção e o meio por possuir maior elaboração desses elementos em um processo inventivo.

166 Conforme Simondon, "a palavra símbolo é tomada aqui, como em Platão, no sentido original, que se reporta ao uso das relações de hospitalidade: uma pedra quebrada em duas metades dá um par de símbolos; cada fragmento, conservado pelos descendentes daqueles que firmaram relações de hospitalidade, pode ser aproximado de sua complementaridade de maneira a reconstituir a unidade primitiva da pedra fendida; cada metade é um símbolo relativamente à outra; ela é complementar à outra relativamente ao todo primitivo. Aquilo que é símbolo não é cada metade relativamente aos homens que a produziram por ruptura, mas cada metade relativamente à outra metade com a qual ela reconstitui o todo. A possibilidade de reconstituição de um todo não é uma parte da hospitalidade, mas uma expressão da hospitalidade: ela é um signo)". (SIMONDON, 2020a, p. 79).

167 Simondon fala aqui da existência de uma espécie de sintonia fina. Os exemplos dados pelo autor indicam a necessidade de um conhecimento prévio que amplia a percepção. Segundo ele, "um homem que se conhece, identificado apesar da distância, o movimento, o entorno, a iluminação, aparece de maneira secundária como fatigado, alegre, tenso... A sensibilidade ao estado exige uma imagem perceptiva rica e precisa" (SIMONDON, 2008, p. 77, tradução nossa). Ou mesmo o conhecimento mais apurado de uma mãe em relação ao filho em um caso de enfermidade, baseado nas informações de proximidade, entre outros. A percepção é aguçada por um saber mais sensível.

168 Ibidem, p. 78.

Dada a experiência, permanece uma lembrança desse evento, em uma nova fase pontuada pela imagem-lembrança. A própria palavra lembrança remete ao significado dessa fase, ou seja, a lembrança da experiência de algo, que pode se tornar um símbolo da situação. Segundo Simondon,

> para que a imagem-lembrança possa evoluir ao ponto de devir um símbolo, é preciso que condense uma experiência intensa, acentuada, ligando energicamente o ser vivente ao meio, se desenvolvendo por uma série de vestígios sucessivos qualitativamente diferentes, irredutíveis uns aos outros; é a heterogeneidade dos vestígios ligados a uma mesma fonte a que dá ao símbolo sua tensão interna, e que o torna diferente de uma totalização comparável à do retrato composto.[169]

O símbolo, nesse caso discutido de modo específico em relação às fases do ciclo, será vinculado então à imagem-lembrança, e como o próprio autor diz, necessita que haja uma intensidade em relação à experiência para que a imagem-lembrança se torne um símbolo. Aproximando ao contexto aqui discutido, a atenção à experiência de um processo em artes requer esse acúmulo de vestígios os quais intensificam o pensamento poético. O que o autor chama de sistematização é compreendido nesta tese como uma etapa vinculada à elaboração poética. Dessa fase pode ocorrer um salto para a invenção: o símbolo torna-se, assim, uma via de acesso à imagem concreta. Nesse caso específico, o símbolo se vincula às imagens mentais e, além disso, deve ficar claro que não se trata de um sinônimo de imagem-lembrança, apesar de ambos se situarem na mesma fase da imagem. Uma imagem-lembrança necessita de uma operação que transforme uma relação direta com a realidade em uma nova configuração com aspectos universais. A imagem-lembrança remete diretamente à experiência vivenciada, enquanto o símbolo abre possibilidades à frente dessa experiência em direção à invenção. O símbolo contém as camadas (fases) – pré-experiência, experiência, pós-experiência – as quais se referem ao processo (*imagem-experiência*). Nesse sentido, Simondon discute um aspecto pertinente à discussão em fotografia que diz respeito à noção de Imago, que o autor toma emprestado de Lacan.[170] Segundo Bardin, a Imago é utilizada pelo autor

169 Ibidem, p. 125.

170 Nesse ponto da tese, essa referência é importante para situar o modo como Simondon utiliza esse conceito, visto que não se trata de uma aplicação direta de Imago tal como em Lacan. Essa discussão requer

> para entender precisamente a transição da imagem mental para o objeto-símbolo, uma transição na qual "o imaginário" emergiria como um "mundo organizado" de objetos-símbolo, cujo status é individual e coletivo (nas palavras de Simondon "transindividual").[171]

Importante mencionar que, segundo Bardin, Simondon se distancia de Lacan[172] ao compreender que Imago é um símbolo. Trata-se de uma imagem que remete à experiência (considerando suas camadas) ao mesmo tempo que conduz uma ação em direção à invenção, ou, nas palavras de Simondon, "a Imago não é somente o resumo do experimentado; marca o início da reversibilidade em direção à ação" (...) "condensa e reordena a experiência para fazer dela um modo de acesso universal a uma realidade dada. Formaliza a série aleatória dos vestígios."[173] De uma experiência singular que produz uma imagem-lembrança, surge a possibilidade de um símbolo, com um caráter coletivo, pois organiza a experiência de modo que possa ter um sentido para além do ser que vivenciou essa experiência. Simondon fala de um "equilíbrio tenso"[174] entre essas duas situações contidas na Imago, ou seja, a realidade do ser e do vínculo com o outro que se vê no símbolo: "o símbolo induz pensamentos, imagens, atitudes que alcançam o outro de maneira bivalente".[175] Aqui há um entendimento de que o modo como Simondon expõe essa transição da imagem-lembrança para símbolo seria o equivalente a um estado transindividual, visto que um estado germinal, que é interior ao ser, culmina no coletivo, exterior a ele.

A noção de Imago também é tratada por Didi-Huberman no contexto da filosofia da imagem, e, não desconsiderando a particularidade do pensamento de cada autor, se torna apropriada para uma elaboração sobre possibilidades de compreensão desse conceito. O interessante aqui é explorar possíveis entendimentos em relação

---

um aprofundamento que se distancia dos propósitos dessa pesquisa. No abordagem do autor, referências no campo da psicologia são recorrentes, visto que Simondon era também psicólogo. Aqui são importantes para compreender de onde surgem, porém, na discussão aqui apresentada, o foco da análise ocorre diretamente na definição de Simondon.

171 BARDIN, 2015, p. 150, grifo do autor, tradução nossa.

172 Segundo Bardin (Ibidem), Lacan diferencia imagem de símbolo.

173 SIMONDON, 2008, p. 128, tradução nossa.

174 Ibidem.

175 Ibidem, p. 127.

ao que envolve a ideia de Imago e, sobretudo, à elaboração de um tratamento específico sobre a imagem.

Didi-Huberman apresenta uma hipótese de uma correspondência entre os aspectos da imagem e as borboletas. Além das questões formais e visuais, destaca-se aqui o que ele menciona como um saber que ele considera frágil e proliferante e o "paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose – esse processo pelo qual um verme imundo, um parasita, torna-se múmia, ninfa ou crisálida, em seguida 'renasce' no esplendor do inseto formado que chamamos então, precisamente, *imago*".[176] A fragilidade aqui refere-se a uma curta duração de um acontecimento, a algo não-estável e que remete a um processo. Não por acaso, no mesmo texto há uma referência à tomada de forma discutida por Simondon, do barro tornando-se tijolo, conforme mencionado no capítulo um, de onde se pode apenas imaginar esse processo, já que não é possível estar dentro dele para perceber.[177] O aspecto que se destaca aqui nesta tese é a analogia estabelecida com a metamorfose, de onde se sobressai uma análise sobre a imagem baseada na transformação e no movimento. Na referência em questão, a relação da metamorfose com o processo do barro tornando-se tijolo, é feita por Didi-Huberman para identificar aquilo que falta realmente para compreender o processo. Do mesmo modo que, no caso de Simondon, um trabalhador tem uma percepção exterior da tomada de forma, na metamorfose, o essencial do acontecimento ocorre internamente, já que todo esse processo está encapsulado em uma crisálida. Assim, Didi-Huberman fala da necessidade "de *articular o ver e o imaginar*",[178] pois as transformações internas ocorridas nessa metamorfose não são acessíveis a quem está de fora. Pensando na análise de uma imagem fotográfica em relação ao processo inventivo que permite sua existência, a articulação ocorre do mesmo modo, ou seja, é possível *ver* uma imagem fotográfica e *imaginar* a *imagem-experiência* referente a ela. Situação um pouco diferente do que vivencia a artista que se volta à sua própria experiência e se propõe a olhar para o seu processo e se perceber nessa metamorfose: ela é abrigo de *imagens-experiência* que oferecem suporte para o surgimento de uma *imagem-invenção*. Mas nenhum outro ser pode saber de fato o que se passa internamente,

176 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 10, grifo do autor, tradução nossa.

177 "Seria preciso poder entrar no molde com a argila, tornar-se a um tempo molde e argila, viver e sentir a operação comum de ambos, para poder pensar a definição da forma em si." (SIMONDON, 2020b, p. 353). "O que falta é o essencial, o centro ativo da operação técnica que permanece velado." (Ibidem, p. 354)

178 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18, grifo do autor, tradução nossa.

apenas imaginar. No entanto, esse outro ser é capaz de criar seu próprio casulo gerador de novas imagens, considerando esse imaginar composto de fases, ao entrar em contato com essa *imagem-invenção* oriunda da artista.

Assim, no contexto do ciclo da imagem, Simondon é muito preciso quando indica que uma imagem motora orienta uma ação: trata-se de uma reação a um "objeto metamorfoseável, suporte da espera carregada de desejo e de temor", diferente de um objeto que se torna símbolo, segundo Simondon, "que não sofre metamorfose", [179] que aqui se entende como resultado de uma metamorfose ocorrida. A antecipação ocorre mediante um estado de espera que aciona todo o organismo em uma prontidão a uma possível ocorrência. Ocorrida a experiência, o objeto-símbolo se torna análogo (*analogon*) dessa realidade vivenciada. Daí que Imago é símbolo, no caso de Simondon. O ciclo da imagem revela um tempo de maturação das imagens mentais até se tornarem símbolo, Imago. Assim como a borboleta, que na fase de Imago já não está presa na crisálida podendo alcançar outros domínios, a imagem mental habitante de um ser, antes existente dentro dele, ao se tornar Imago adquire a capacidade de se deslocar para outros seres. Segundo Simondon,

> a invenção se distingue das imagens que a precedem pelo fato de que opera uma mudança de ordem de magnitude; não permanece no ser vivente, como uma parte do equipamento mental, mas transpõe os limites espaço-temporais do vivente para se conectar com o meio que ela organiza. A tendência a ultrapassar o indivíduo sujeito que se atualiza na invenção está por outra parte virtualmente contida nos três estados anteriores do ciclo da imagem; a projeção amplificante da tendência motora, antes da experiência do objeto, é uma hipótese implícita de desdobramento no mundo; as classes perceptivas que servem de sistema subjetivo de recepção à informação incidente, postulam uma aplicação universal; por último, o laço simbólico das imagens-lembrança, se ele expressa, no sentido centrípeto, o apego do sujeito às situações que constituíram sua história, prepara também e sobretudo o uso da reversibilidade que o converte em via de acesso às coisas. Em nenhum dos três estados de sua gênese, a imagem mental é limitada pelo sujeito individual que a porta.[180]

Todo o processo contínuo que caracteriza o ciclo da imagem mantém a característica de movimento tal como ocorre a individuação, conforme visto no

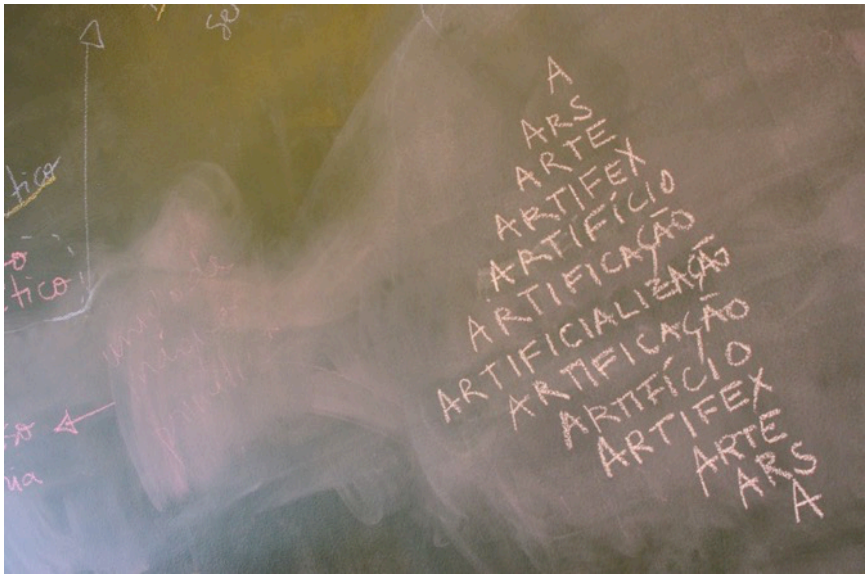
179 SIMONDON, 2008, p. 52, tradução nossa.

180 Ibidem, p. 185.

capítulo um. Sendo o processo inventivo de uma imagem fotográfica um processo de individuação, é possível reconhecer que o ciclo da imagem possui do mesmo modo esse aspecto de movimento. Não poderia ser diferente, pois se o processo contempla o desenvolvimento de tais imagens, tal ocorrência se dá pela mesma via. Essa constatação se dá nesta tese tanto pela observação e compreensão do processo na prática quanto pela própria abordagem de Simondon, que sempre pontua em sua teoria um pensamento em fluxo. Desse modo, é possível afirmar que uma fotografia (*imagem-invenção*) [181] carrega em sua gênese as *imagens-experiência* de um processo. Assim, deve-se seguir um caminho de atenção e compreensão de como essas *imagens-experiência* existem em um processo inventivo orientando uma ação, muito mais do que buscar descrevê-las. É preciso reconhecer nesse processo a fragilidade de falar de algo instável cuja consistência se revela na invenção de um objeto, que, dentre tantas coisas, pode ser uma imagem fotográfica. O salto que ocorre da *imagem-experiência* para a *imagem-invenção* requer uma elaboração complexa, e, no caso de ser uma invenção de um objeto artístico, requer uma elaboração simbólica específica dentro de um contexto poético.

181 A invenção será discutida no capítulo três em sua relação com a técnica e a estética.

3. ARTE COMO VERBO: UMA EXPERIÊNCIA TECNOESTÉTICA



182

3.1 Sobre a técnica, a fotografia e Simondon

Uma *imagem-experiência*, baseada no ciclo da imagem, é uma etapa anterior à *imagem-invenção*, conforme discutido no capítulo dois. No entanto, conforme já visto, uma *imagem-invenção* pode ser responsável por desencadear uma *imagem-experiência* e dar continuidade ao ciclo, sem que haja um fim. Considerando a imagem fotográfica uma *imagem-invenção*, se faz necessário investigar a dimensão do contexto inventivo de tal imagem em relação a dois aspectos essenciais, um relacionado à técnica e o outro à estética. Conforme já mencionado no capítulo anterior, esse ponto está contido nas próprias abordagens de Simondon, e aqui servirá como via de acesso a uma leitura particular em relação ao tema desta tese.

A imagem fotográfica costuma ser contemplada nas análises sobre fotografia ocupando um lugar de destaque. É para ela que os olhares se direcionam, a partir

182 Carolina Peres, *Sem título*, 2020, fotografia.

dela que o pensamento se desenvolve: dela surgem questionamentos sobre sua natureza em uma elaboração constante por parte de teóricos, artistas e estudiosos em geral. Para que exista uma imagem fotográfica se faz necessário o uso de uma câmera,[183] nas suas mais diversas especificidades e características, um objeto que põe em relação o ser que fotografa e algo a ser fotografado.

A invenção de uma imagem fotográfica ocorre, portanto, porque existe tal objeto intermediando uma ação: um elemento importante a ser investigado, pois dele derivam questões pertinentes ao contexto desta tese, que se evidenciam aqui pelo diálogo com a teoria simondoniana.[184] A câmera, extensão do ser que a manipula, se faz presente também no ciclo da imagem, tratado no capítulo anterior, sendo muitas vezes responsável por ativar essa natureza cíclica vinculada ao processo inventivo. Geralmente tratada como um meio para se obter fotografias, de onde se destacam suas características técnicas, raramente ocupa o protagonismo na análise sobre a imagem. Assim também constata Laura Flores ao falar que "a negação consistente e consciente da câmara como eixo sustentador da definição de Fotografia é significativa",[185] um fato que aparenta ter se naturalizado desta forma; no entanto, "ela só é mencionada como algo definitório quando se fala da fotografia em um contexto técnico",[186] como se a viabilidade para compreendê-la só fosse possível pelo conhecimento da técnica. E continua: "além do nível básico e cotidiano, no qual a fotografia e a sua tecnologia são consideradas equivalentes, raras vezes se menciona a importância da câmara."[187] Muitas das análises sobre fotografia possuem uma tendência a seguir primeiramente o rastro da imagem, antes de olhar para esse objeto que permite sua existência. De um lado, a imagem fotográfica, como um elemento mais evidente, de outro, a câmera fotográfica, como um recurso técnico cuja função é possibilitar a invenção de tal imagem. É necessário modificar essa relação hierarquizada entre imagem fotográfica e câmera.

183 Não são desconsideradas aqui as imagens fotográficas obtidas sem a utilização de uma câmera, geralmente por processos químicos e materiais sensíveis à luz. Ainda assim, mesmo na ausência de um câmera fotográfica, temos uma imagem obtida por um processo técnico. Por hora não abordaremos esta questão por não ser o foco desta tese.

184 Embora alguns pontos tenham sido tratados anteriormente (PERES, 2015), esta questão é retomada de modo mais aprofundado nesta tese, visto que a análise sobre a técnica é fundamental para o desenvolvimento do assunto desta pesquisa.

185 FLORES, 2011, p. 98.

186 Ibidem.

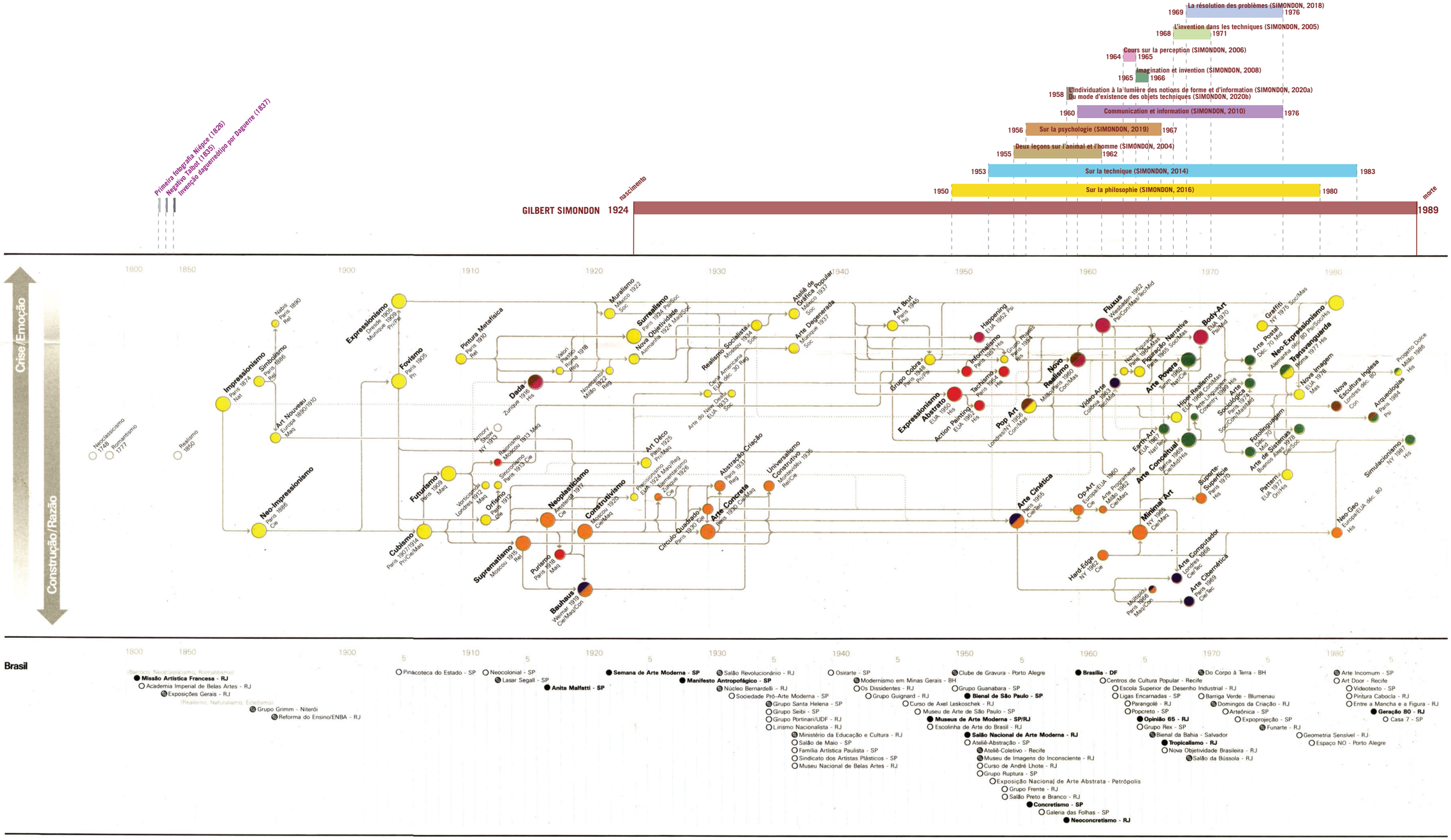
187 Ibidem, p. 99.

Uma aproximação horizontal permite uma amplificação desse contexto que não é de modo algum restrito à imagem concreta: sua existência só é possível por haver um objeto técnico orientado por um ser vivo. Quando a escolha de um objeto é fundamental no estabelecimento de uma poética, não podemos simplesmente considerá-lo pela sua utilidade técnica.

Na teoria simondoniana não há uma referência direta a esta leitura específica, ainda que o autor se utilize de exemplos sobre a fotografia, mas há uma condução nesta tese que estabelece correspondências dessa natureza, articulando a teoria com a prática, de modo a construir um pensamento amplo. Simondon é um autor que desvela a técnica em uma filosofia capaz de aproximar questões que geralmente transitam em universos paralelos. Para ele, a técnica possui uma relação estreita com a estética, e não uma posição secundária, de onde ele se afasta da prioridade que a cultura dá aos objetos estéticos em detrimento dos objetos técnicos. Algo identificado por ele como um desequilíbrio, na medida em que ao objeto estético é atribuído um "direito de cidadania no mundo das significações",[188] ao passo que ao objeto técnico não se atribui significado algum, apenas um caráter de utilidade. Importante observar que a época[189] em que Simondon desenvolve seu trabalho é um momento de muitas mudanças (figura 9), além de ter no horizonte períodos anteriores marcados por grandes transformações na sociedade que vieram à tona com a Revolução Industrial, ocorrida entre os séculos XVIII e XIX.

188 SIMONDON, 2020b, p. 44.

189 Simondon defende sua tese principal, "L'individuación à la lumière des notions de forme et d'information", e sua tese complementar, "Du mode d'existence des objets techniques", em 1958.



Fonte: Carolina Peres.

Fonte: MORAIS, 1991.

Figura 9 – Composição a partir de gráfico de Frederico Morais (1991), sobre o panorama das artes nos séculos XIX e XX, em relação à linha do tempo de Simondon (Fonte: Carolina Peres): essa aproximação oferece um panorama do contexto da arte em relação às principais produções de Gilbert Simondon. Cada publicação foi indicada levando em consideração o período de desenvolvimento de seus cursos e conferências, disponíveis atualmente em formato de livro. Inclui também os principais marcos em relação à invenção da fotografia citados no texto.

Legenda

Movimentos ("ismos")
3 níveis de importância ○ ○ ○

Linhas de influência
2 níveis de importância

Estados de arte
- Abstrato
- Conceitual
- Construtivo
- Figurativo
- Objetual
- Performático
- Tecnológico

Fatores externos

Cie	**Ci**ência
Con	Sociedade de **Con**sumo
His	**His**tória da Arte
Maq	**Máq**uina / Indústria
Mas	Cultura de **Mas**sa
Mid	Multi / Inter**mí**dia
Nat	**Nat**ureza
Ori	**Ori**entalismos
Pri	Artes **Pri**mitivas
Psi	**Psi**canálise
Reg	**Reg**ionalismos
Rel	**Rel**igião / Metafísica
Soc	**Soc**iologia / Política
Tec	Alta **Tec**nologia

Brasil
3 níveis de importância ● ◍ ○

Sua abordagem ia na contramão do pensamento da época,[190] cuja tendência era a adoção de uma postura de desconfiança em relação à tecnologia. Segundo o próprio autor,[191] essa crença foi responsável por criar um determinado tipo de relação com a tecnologia, muitas vezes baseada em uma oposição entre cultura e técnica. De modo muito similar, considerando pouco mais de um século antes da obra de Simondon, esse cenário já indicava uma postura de desconfiança no contexto da fotografia, com questões que vieram à tona na época de sua invenção. Questionada por seu valor como objeto artístico dentro das concepções de arte da época,

> poucos negavam que a fotografia fosse uma invenção engenhosa da era moderna, mas muitos a viam como uma ameaça aos valores tradicionais associados às belas-artes. Em uma sociedade simbolicamente dividida entre "cavalheiros" (que exercitavam seu intelecto e sua imaginação) e "operários" (trabalhadores braçais que realizavam trabalhos mecânicos, nos quais não precisavam pensar), uma máquina que produzia imagens era uma ameaça à ordem social vigente.[192]

Esse primeiro olhar voltado à fotografia foi baseado em uma espécie de aversão ao novo, que colocava em questão um modo de compreensão e de produção da arte. Fato que contribuiu para a construção de um determinado tratamento dado à câmera e à técnica. Trata-se de um contexto em que é possível fazer um paralelo com o desequilíbrio apontado por Simondon, onde o comportamento do ser humano em relação à máquina é o do não reconhecimento de sua própria realidade presente nesse objeto. Segundo o autor, revela-se um misoneísmo,[193] conforme já discutido anteriormente, "que se manifesta justamente pelo desconhecimento de uma determinada realidade humana, a qual é inerente ao objeto técnico".[194]

Para Simondon, há uma urgência em afastar a crença da mera utilidade e a ideia do ser humano como aquele que se utiliza da tecnologia para dominar o mundo. A

190 Segundo Nicola Abbagnano, "depois do fim do século passado e nas primeiras décadas do séc. XX foi que começou a manifestar-se o que hoje se chama de problema da Técnica que nasceu das consequências produzidas pelo desenvolvimento da Técnica do mundo moderno sobre a vida individual e social do homem." (ABBAGNANO, 2007, p. 940). Obs.: no comentário do autor, considerar transição do séc. XIX para o séc. XX.

191 SIMONDON, 2020b, p. 43.

192 HACKING, 2012, p. 9.

193 SIMONDON, 2020b, p. 44.

194 PERES; FOGLIANO, 2017, p. 155.

aproximação de uma filosofia da técnica com uma filosofia da estética é um aspecto da teoria simondoniana que abre uma perspectiva fértil se pensada no contexto do fazer fotográfico, de modo a oferecer um suporte teórico mais amplo ao pensamento da imagem e seu contexto inventivo.

No caso da fotografia, muito se discutiu sobre sua condição. Seja como documento, como instrumento de reprodução da realidade, como arte, a invenção de um objeto técnico para criar imagens foi responsável por redimensionar muitas das questões no campo artístico e sobre a própria natureza da fotografia ao longo dos tempos. No entanto, uma espécie de primazia foi concedida a teorias voltadas à imagem: em momentos distintos, pensadores como, para citar alguns exemplos, Walter Benjamin,[195] Roland Barthes,[196] Susan Sontag,[197] Rosalind Krauss,[198] Charlotte Cotton,[199] cada um em sintonia com o seu tempo, refletem sobre a imagem fotográfica. Segundo André Rouillé,[200] as teorias do semiótico americano Charles Sanders Pierce foram responsáveis por influenciar e dominar o pensamento fotográfico dos anos 1980 em diante, de onde a noção de "rastro" surgiu para diferenciar uma fotografia de um desenho, este último mais vinculado à ideia de ícone, criando uma espécie de oposição entre uma linguagem e outra. Tal concepção reforçou um tipo de pensamento guiado por "um conjunto de oposições binárias: o artista e o operador; as artes liberais e as artes mecânicas; a originalidade e a unicidade da obra, contra a similaridade e a multiplicidade das provas",[201] sendo que a fotografia esteve muitas vezes vinculada à busca por uma essência que pudesse ser capturada na imagem. Um entendimento que fez com que a câmera assumisse o papel de dispositivo técnico cuja função é registrar algo existente na realidade, e uma imagem fotográfica um objeto capaz de representar tal realidade.[202] Essa concepção influenciou muitos teóricos a reduzirem a imagem

195 BENJAMIN, 1987.

196 BARTHES, 1984.

197 SONTAG, 2004.

198 KRAUSS, 2002.

199 COTTON, 2013.

200 ROUILLÉ, 2009, p.17.

201 Ibidem.

202 A esse respeito, Philippe Dubois, por exemplo, indica algumas posições adotadas por teóricos e críticos da fotografia ao longo dos tempos, sintetizadas por ele em: "a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese)"; "a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)"; e "a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência)". (DUBOIS, 2012, p. 26).

à sua aparência e superfície, num caminho baseado na substancialização da fotografia: como se houvesse algo nas coisas que pudesse ser identificado e capturado. Obviamente houve uma ramificação em muitos aspectos e tendências em relação ao tratamento dado ao estudo da imagem, o qual avançou ao longo dos tempos refletindo questões de cada época. A busca por uma essência na imagem esteve vinculada também à fotografia analógica, de onde se pensava em uma ligação entre a realidade e a materialidade da imagem e seu processo químico, diferente da imagem de hoje, predominantemente digital. Ainda que não seja o foco desta pesquisa a análise sobre as particularidades técnicas de produção da imagem, é importante mencionar que a discussão aqui apresentada se expande para além da questão constitutiva da imagem, onde se considera que, independente da natureza técnica de captura da imagem fotográfica, há um processo a ser considerado.

Por outro lado, há que se atentar que estas constatações não invalidam os vários estudos e teorias que surgiram ao longo dos tempos. Ao contrário, ressaltam que alguns aspectos sobre a câmera e o próprio processo inventivo da imagem são tão importantes quanto a análise de uma imagem fotográfica. Indica, ainda, que a teoria fotográfica se manteve focada na imagem concreta, mais do que no dispositivo e no fazer artístico que ao mesmo tempo desperta e é permeado por *imagens-experiência*. Cabe lembrar também que, além de considerar a imagem concreta, a discussão sobre fotografia habitualmente presume o "ato fotográfico", geralmente vinculado aos momentos de captura da imagem, ou seja, o momento em que alguém decide apertar o botão da câmera. Conforme Philippe Dubois assim especifica, "um ato de produção propriamente dito ('a tomada')"[203] que, segundo ele, junto com a imagem, são os elementos constitutivos do que se entende por fotografia, onde ambos – ato e imagem – seriam responsáveis por sua "gênese".[204] Ora, a produção de uma fotografia pressupõe um processo mais amplo, e, conforme visto no capítulo um desta tese, é possível um embasamento na própria descrição de Simondon sobre o processo do barro tornando-se tijolo, de onde se tem uma cadeia de acontecimentos que não se limitam a dois únicos pontos, ou seja, a junção de forma e matéria. E aqui cabe evidenciar novamente a crítica

203 DUBOIS, 2012, p. 59, grifo do autor.

204 Ibidem.

simondoniana ao substancialismo e ao hilemorfismo, onde tanto em um quanto no outro a individuação é considerada *a partir do* ser e não *por* ele, quando deveria ser o contrário. Buscar uma gênese a partir de uma relação já instituída (fotógrafa-câmera-meio), acaba por reduzir as possibilidades de compreensão de um processo. Assim, a ideia de "ato fotográfico" é trabalhada nesta tese tendo como base um pensamento que atravessa todo o processo de produção da imagem, em uma individuação física (imagem-câmera), psíquica (artista) e coletiva (o ser que entra em contato com a imagem e o pré-individual da artista em relação com o pré-individual de cada ser do coletivo). Está presente, inclusive, nas motivações anteriores ao momento em que se aperta o botão da câmera para a captura de uma imagem.

Retomando Rouillé e longe de negar a importância de teorias baseadas na imagem concreta, a ideia de rastro encobre outras possibilidades da imagem: "construída do início ao fim, ela fabrica e produz novos mundos."[205] Indo um pouco além da afirmação de Rouillé, podemos pensar nos elementos que envolvem tal construção, que não se reduzem aos aspectos da imagem, mas envolvem também uma intenção prévia de um ser vivo que se utiliza de um objeto para capturar imagens. Assim, não só a imagem fabrica e produz novos mundos, mas antes, há alguém que fotografa e orienta essa invenção, ou seja, um ser sensível a diversos acontecimentos internos e externos. Se faz necessário incluir esse "antes", relativo à *imagem-experiência* em suas distintas fases, como uma das etapas de um processo que possibilita a constituição de uma fotografia. A imagem concreta é apenas uma ponta dessa individuação, sendo também parte da discussão deste capítulo; porém, o enfoque está em ressaltar os vínculos que ela possui com sua invenção. A ênfase será em sua existência em relação ao meio, à artista, ao objeto técnico e ao processo ao qual se vincula, ficando em segundo plano uma análise de seus elementos constitutivos, que serão mencionados de forma complementar à medida que forem necessários. Assim, a ideia de imagem aqui proposta deve ser compreendida tendo como referência a abordagem apresentada no capítulo dois sobre o ciclo inventivo da imagem e à ideia de *imagem-experiência*. Baseia-se em um processo que envolve as imagens anteriores à invenção, de onde se origina a imagem concreta, a qual será aqui discutida tendo como referência a imagem

205 ROUILLÉ, 2009, p.18.

fotográfica, visto que a invenção pode ocorrer em relação a qualquer outro tipo de objeto.

Como aproximar a fotografia ao contexto abordado por Simondon? As questões levantadas por ele a respeito da técnica ressaltam um universo de máquinas, carros, em uma época marcada por transformações impactantes nos modos de vida. O autor se dedica a falar de motores, tubos de vácuo, triodos, pentodos, descreve o funcionamento de tais objetos e suas especificidades (figura 10).

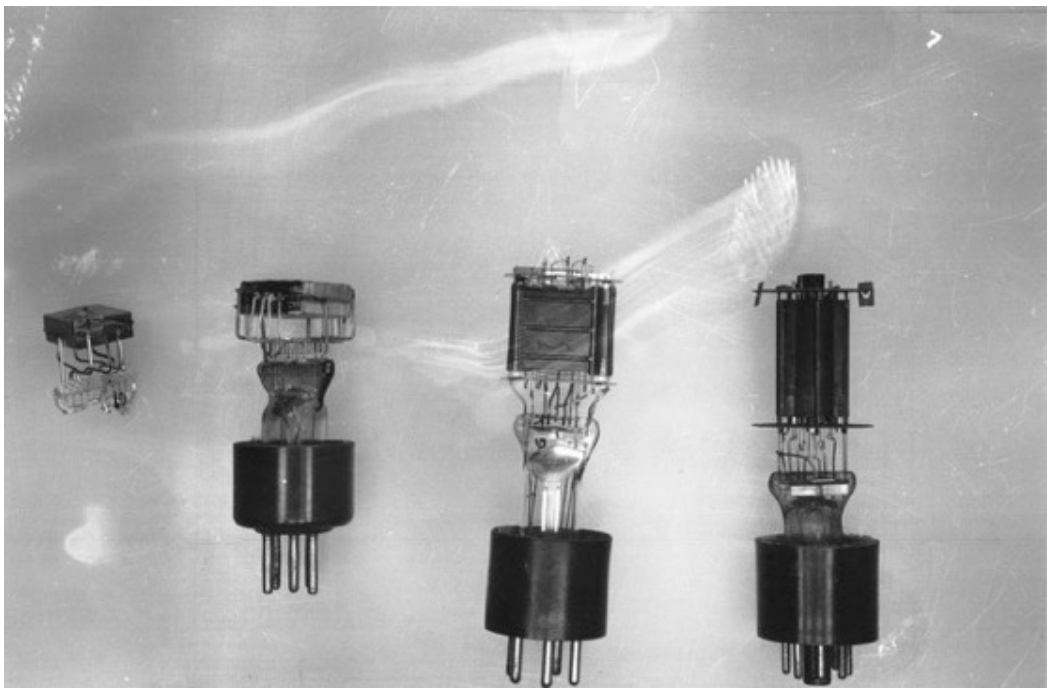


Figura 10 – Clichê para o livro *Du mode d'existence des objets techniques* (tubo eletrônico). Disponível em: <http://gilbert.simondon.fr/content/documents#Doc_photos>. Acesso em: 23 mai. 2020.

Causa um certo estranhamento em quem não tem intimidade com esse universo[206] e com a época em que sua obra foi desenvolvida. Um estranhamento apropriado tanto ao período em questão como aos dias atuais, já que o autor acredita na necessidade de uma maior proximidade com o objeto e não um conhecimento restrito ao seu uso. Um modo de trazer visibilidade ao que é interno, um convite para sair da superfície. Assim, ainda que Simondon estivesse inserido nesse

206 Uma observação interessante é que este cenário é explorado poeticamente nas longas cenas de máquinas, salas com computadores, sons maquínicos que aparecem entre os diálogos presentes no documentário "Simondon du Désert". SIMONDON du désert. Direção: François Lagarde. Diálogos: Pascal Chabot. França: Hors Oeil Editions, 2013. 1 dvd (110 min). DVD, son., color.

universo de objetos[207] citados acima, seu pensamento atualizado continua fazendo sentido, principalmente pelo fato de hoje se testemunhar esse contexto ao extremo pela onipresença da tecnologia.[208]

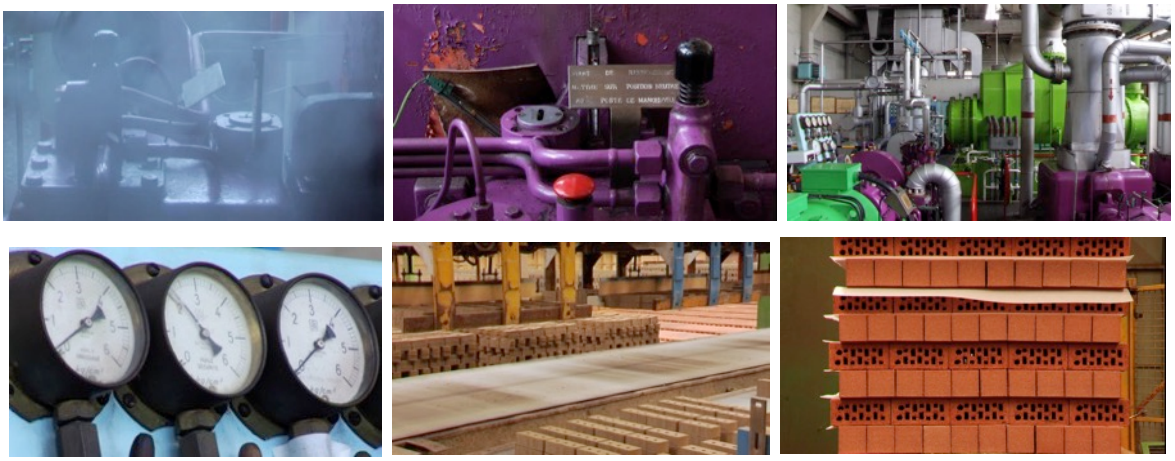


Figura 11 – Cenas do documentário *Simondon du désert*. O documentário apresenta entrevistas com diversos estudiosos de Simondon. Os detalhes das imagens referem-se a trechos que permeiam os diálogos onde imagens de fábricas e objetos técnicos são exibidos em um tempo estendido, em diálogo com a própria teoria do autor.

Suas palavras provocam ressonância e, ao mesmo tempo, podem ser deslocadas para uma ampliação do pensamento, e, no caso aqui apresentado, uma reflexão sobre a imagem fotográfica em um contexto mais abrangente. Simondon apresenta pontos valiosos que abrem caminhos para reflexões pertinentes na atualidade. Suas proposições podem ser atualizadas e articuladas com fatos do presente, em uma reflexão sobre um contexto diferente ao da época do autor.

O que se propõe neste capítulo é que uma imagem fotográfica obtida por meio de um dispositivo fotográfico possui um vínculo direto com vários encaminhamentos e problemas levantados por Simondon, sendo pertinente um olhar por esse ângulo. Essa afirmação remete à câmera, em referência direta ao objeto técnico, mas

207 Cabe mencionar, ainda que não seja o foco desta tese, que muitos comentadores da obra de Simondon direcionam esse tema a leituras específicas, seja em um contexto político ou sociológico, por exemplo. A questão da técnica vinculada ao paradigma do trabalho (RODRÍGUEZ, 2020b, p. 26), está presente no trabalho do autor, porém, com outros encaminhamentos para questões marxistas, sobretudo em relação à técnica.

208 Mesmo que hoje o mundo esteja mais adaptado à tecnologia de modo geral, ainda existe a conservação de uma certa desconfiança e temor, como, por exemplo, em relação aos algoritmos e a perda da autonomia do ser humano dentro da sociedade.

remete também a uma reflexão mais ampla em diálogo com as ideias simondonianas, considerando a câmera para além de suas funcionalidades técnicas. O pensamento estético compõe esta abordagem como ponto fundamental no estabelecimento de uma leitura ampliada sobre o processo inventivo de uma fotografia, ou seja, um objeto artístico, e serão abordados na sequência. Algumas questões de Simondon sobre o objeto técnico são cabíveis inclusive ao processo inventivo de um trabalho fotográfico no contexto das artes, de onde se constata ser possível um trânsito entre as questões sobre a técnica, o pensamento estético e o pensamento artístico. Um objeto pode se ramificar em seu modo de existência, sendo técnico, estético e artístico, ao ponto de muitas vezes ser difícil delimitar rigidamente essas existências no contexto do processo inventivo em artes. Interessa nesse momento olhar a fotografia nessa perspectiva onde a imagem é produzida com uma intenção poética.

3.2 Concretização do objeto técnico

Simondon fala de uma gênese do objeto técnico, nomeada por ele como processo de concretização, que nada mais é que sua individuação. Por esse ponto ele inicia sua tese complementar,[209] e, mais especificamente, discorrendo sobre o objeto técnico abstrato e o objeto técnico concreto. No objeto técnico abstrato, forma mais primitiva de um objeto, vários elementos funcionam de modo independente, cada um possuindo sua própria estrutura. Não constitui um sistema único fechado, mas um conjunto de vários sistemas integrados[210] que necessitam de resoluções técnicas para que sejam compatíveis. O objeto técnico concreto baseia-se nesse objeto técnico abstrato, porém, apresenta-se como uma estrutura única onde vários elementos, inicialmente separados, são combinados para formar um sistema sinérgico: há uma estrutura cujos elementos se inter-relacionam de modo mais complexo, formando um indivíduo técnico. Um aspecto importante mencionado pelo autor é que no objeto técnico abstrato cada elemento terá uma função única, restrita ao seu desempenho. No objeto técnico concreto, essa função é comum a

209 SIMONDON, 2020b, p. 55.

210 A integração aqui refere-se a um tipo de funcionamento em que há a junção de vários sistemas operando separadamente em prol de um ação ou acontecimento comum. Simondon usa o exemplo do motor antigo (SIMONDON, 2020b, p. 57) em que cada elemento atua em etapas específicas dentro de um determinado ciclo sem que um dependa do outro para sua ocorrência.

todos os elementos que trabalham sinergicamente. "O objeto técnico existe, pois, como um tipo específico, obtido no final de uma série convergente",[211] diz o autor, uma tendência a "um sistema inteiramente coerente consigo mesmo, inteiramente unificado." [212] Trata-se de uma tendência, pois o objeto dificilmente será completamente concreto, ainda que possua uma qualidade orgânica[213] e possa se aproximar de um objeto natural. Na abordagem do autor, apenas "os objetos naturais, como os seres vivos, são concretos desde o começo." [214] Esse objeto técnico, existente como tendência, criará uma relação entre o ser vivo e o seu meio. Aqui se faz necessário introduzir o significado de meio associado na teoria de Simondon, um meio "ao mesmo tempo técnico e natural" [215] que pode ser compreendido como "através dele que o ser técnico se condiciona, ao funcionar."[216] A existência do objeto técnico é possível pela relação com o seu entorno nesse meio associado: "o meio associado é mediador da relação entre os elementos técnicos fabricados e os elementos naturais em cujo seio funciona o ser técnico."[217] Este é um aspecto importante, pois, na abordagem do autor, o meio associado é o meio onde se estabelecem as relações tanto de um ser em relação a outro ser (técnico – vivente), quanto de aspectos interiores e exteriores de cada um dos seres.

Portanto, a concretização do objeto técnico ocorre nesse sentido do abstrato ao concreto, nas palavras de Simondon: "o ser técnico evolui por convergência e por adaptação a si mesmo; unifica-se internamente segundo um princípio de ressonância interna."[218] Considere-se aqui que evolução tem um significado em

211 SIMONDON, 2020b, p. 60.

212 Ibidem.

213 Deve-se entender o uso da palavra orgânico pela semelhança de operação. Simondon entende que essa organicidade em relação ao objeto é "uma auto-correlação estrutural e funcional". (SIMONDON, 2008, p. 169).

214 SIMONDON, 2020b, p. 94. Importante notar que essa relação entre o objeto técnico e o objeto natural ocorre pela analogia operatória e não pela aparência e semelhança. Reside neste ponto uma crítica de Simondon à Cibernética, que trata o autômato pela semelhança exterior em relação ao objeto natural. Segundo ele, em prol de um sentido geral da tecnologia "é preciso evitar fazê-la repousar numa assimilação abusiva do objeto técnico ao objeto natural, e, particularmente, ao ser vivo. As analogias – ou melhor, as semelhanças externas, devem ser rigorosamente banidas: não possuem significação, e só podem fazer com que nos percamos" (Ibidem, p. 93). Para mais informações sobre este assunto, há uma análise de Andrea Bardin mais aprofundada (BARDIN, 2015, p. 113).

215 SIMONDON, 2020b, p. 106.

216 Ibidem.

217 Ibidem.

218 Ibidem, p. 57.

que não podemos atribuir uma qualidade em relação ao ser técnico, como sendo superior ou inferior à sua forma mais primitiva. Tampouco se trata de uma evolução linear em desenvolvimento consecutivo ao longo da história até que um dia ele de fato exista. O próprio autor diz:

> Não basta dizer que o objeto técnico é aquele cuja gênese específica procede do abstrato ao concreto; é preciso esclarecer que essa gênese se realiza por aperfeiçoamentos essenciais, descontínuos, que fazem com que o esquema interno do objeto técnico se modifique aos saltos, sem seguir uma linha contínua.[219]

Além disso, há no objeto técnico uma intenção humana que atua nessa busca por soluções, entre idas e vindas, descobertas e desistências, descontinuidades e continuidades. O que torna possível a ocorrência desse processo, segundo Simondon, é justamente "o pensamento capaz de previsão e de imaginação criativa", [220] a capacidade de antecipar algo que não existe, "de um condicionamento do presente pelo futuro, pelo que ainda não existe."[221] Ou, ainda, a capacidade de agrupar elementos diversos que até então não possuíam entre si uma conexão para formarem um novo ser. Trata-se de um modo de existência cuja tendência é a unificação de tais elementos em uma única estrutura onde existe uma coerência e uma intercorrelação entre eles. Porém, é importante lembrar que esse objeto possui uma margem de imprevisibilidade, sendo capaz de se descolar da intenção primeira contida em sua fabricação: [222] ele corresponde a uma finalidade, porém não se restringe a ela. Essa característica, dada pelo autor como uma imperfeição, é interpretada aqui como um acesso ao que não é previsto, de onde é possível uma abertura a novas possibilidades de uso e fins. Refere-se às ramificações que um objeto pode adquirir com base em sua origem, ainda que se modifique estruturalmente, assunto este que será detalhado mais adiante. Por esse motivo também que Simondon diz que o objeto não é plenamente concreto, ou seja, há sempre um espaço para algo que foge de uma intenção inicial presente em sua concepção.

219 Ibidem, p. 82.

220 Ibidem, p. 106.

221 Ibidem, p. 107.

222 Ibidem, p. 77.

Assim sendo, o objeto técnico existe em relação ao ser humano ao mesmo tempo que carrega intenções dele, tanto em sua concepção quanto em ação após ser inventado. Dado que "as espécies técnicas existem em número muito mais restrito do que os usos a que se destinam os objetos técnicos" [223] tem-se uma perspectiva onde a possibilidade inventiva não possui limites, justamente por haver um acoplamento entre dois seres (ser técnico e ser vivo). A amplificação da existência do ser técnico se dá por essa junção, onde o inacabável do ser vivo conduz um caminho inesgotável de possibilidades. Quando Simondon diz que "as necessidades humanas se diversificam ao infinito, mas as direções de convergência das espécies técnicas são de número finito",[224] ele está demonstrando que há uma limitação nas possibilidades de convergência dos elementos do objeto, sua estrutura sempre terá um resquício de abstração. No entanto, entende-se aqui que essa limitação se resolve na relação com o ser vivo, que se amplifica também. Há sempre uma abertura no objeto técnico ao que não é previsto, um lugar acessível ao ser vivo para se compor ao objeto e ao meio. O objeto técnico é, assim, oriundo de um processo de invenção, processo este que na teoria de Simondon ocupa um papel importante.

3.3 Elemento, indivíduo, conjunto

Dada a existência de uma gênese do objeto técnico em seu processo de concretização, é necessário considerar alguns aspectos da evolução de sua realidade técnica. Os elementos existem individualmente: conforme já mencionado, quando um ser humano inventa um objeto técnico, ele possibilita uma relação entre elementos inicialmente independentes e que passam a formar um sistema sinérgico em um ambiente fechado. Dessa junção de elementos surge o indivíduo técnico, como uma máquina, por exemplo, conforme exemplo de Simondon. Para que os elementos técnicos e os indivíduos técnicos sejam inventados se faz necessário o conjunto técnico, que são as oficinas e fábricas de montagem. Em tempos passados, a relação do ser humano com uma ferramenta (esta sendo um elemento) constituía um indivíduo técnico. Vários homens trabalhando em um

223 Ibidem, p. 60.

224 Ibidem.

mesmo espaço, cada um com sua ferramenta e com um objetivo em comum formavam um conjunto técnico. Com a substituição do homem por máquinas automatizadas, houve uma falsa compreensão de que o ser humano não tinha mais utilidade, por isso se difundiu a ideia da tecnologia como uma ameaça aos seres humanos e às suas funções nas atividades realizadas por eles. Segundo Rodriguez, "o momento industrial do Ocidente suprimiu a centralidade do corpo humano nessa tríade e concentrou toda a sua energia na consolidação dos indivíduos técnicos."[225] A reação de recusa às máquinas ocorreu pois o ser humano sempre se viu como um indivíduo técnico, servindo de meio associado para todos os tipos de ferramenta.[226] Há neste caso uma relação corporal direta com a ferramenta, responsável pelo cumprimento de uma função, um objetivo comum. Ou seja, a dependência é bilateral e, conforme Simondon, conduz o ser humano ao aprendizado de uma gama de gestos e movimentos.

Na visão do autor, quando a máquina assume esse papel, o ser humano se vê preterido, ao invés dele assumir uma postura de organizador de um conjunto de máquinas. Sua proposta é que haja uma conscientização do ser vivo em relação às máquinas, e, para isso, sugere que esse papel seja assumido por um mecanólogo, [227] alguém responsável por organizá-las e promover uma melhor integração destas com os seres humanos.

225 RODRÍGUEZ, 2020b, p. 30.

226 SIMONDON, 2020b, p. 132.

227 Ibidem, p. 49.

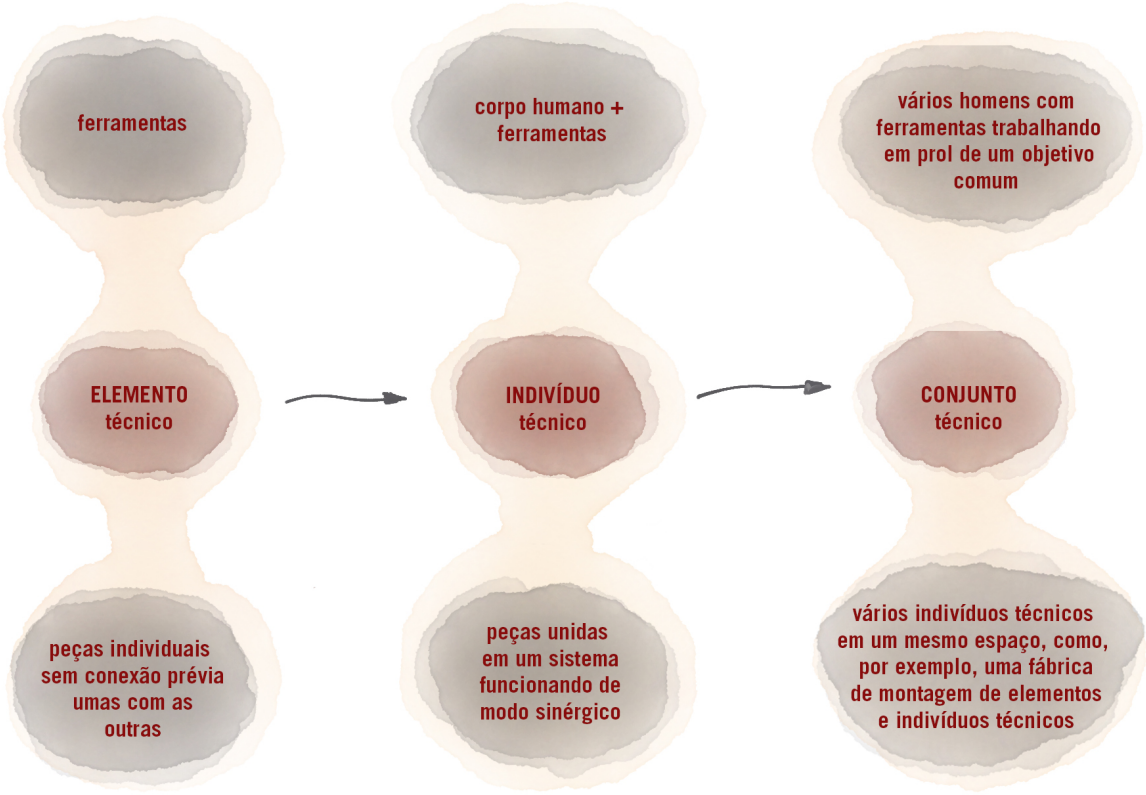


Figura 12 – Evolução da realidade técnica (elemento, indivíduo e conjunto): esquema comparativo, baseado em Simondon, que mostra a mudança no tipo de relação estabelecida entre o ser humano e sua atividade, seja com uma ferramenta (parte superior) ou com uma máquina (parte inferior). Fonte: Carolina Peres.

A transposição desse esquema para a fotografia é pertinente ao estudo aqui apresentado, pois evidencia aspectos da técnica em relação direta com modos de pensamento vigentes na sociedade. As mudanças de paradigmas, inclusive, passam por essa relação, suscitando sempre novas reflexões e novas posturas perante o novo. Tomando como referência o pensamento de Simondon, essa situação de desconfiança e rejeição às máquinas aconteceu com a fotografia em relação à pintura, por exemplo. Conforme já mencionado no início do capítulo, a fotografia passou por um período onde se questionava sua condição de ciência ou arte. Uma máquina capaz de reproduzir a natureza, como pensado na época, retirava a centralidade do corpo humano. No caso da pintura, o indivíduo técnico era formado pelo ser humano e um pincel, por exemplo, em um contexto que validava um discurso de genialidade própria do artista. Essa transição, coincidente com a invenção da fotografia, teve seu papel em orientar o tratamento dado à questão da tecnologia no contexto da arte e a ênfase na imagem fotográfica como forma de

validação desta linguagem no campo artístico. Muito provavelmente a necessidade de olhar para um novo tipo de imagem, a fotográfica, deixou em segundo plano uma reflexão filosófica mais aprofundada sobre a câmera para além de sua utilidade e funcionalidade técnica.

No entanto, a crítica de Simondon ao ser humano que não reconhece a máquina como parte da cultura, surge justamente para mostrar a necessidade de uma mudança de pensamento. A consciência de como ocorre a evolução da realidade técnica permite que o ser humano encontre seu lugar nesse contexto. A proposta de que esse ser se reconheça como um mecanólogo tampouco significa um afastamento da centralidade do corpo em relação ao objeto técnico. Simondon não é radical a ponto de propor uma mecanologia restrita, onde o homem é apenas um organizador. Pela sua abordagem, é possível considerar a associação do homem com uma máquina como sendo um indivíduo técnico.[228] Essa observação é importante, pois ajudará na compreensão de vários aspectos que virão na sequência. É justamente o que ocorre com a fotógrafa e a câmera, ou seja, uma associação entre dois seres, um vivo e outro técnico. Esse acoplamento nada mais é do que a formação de um indivíduo técnico, como evidencia esta explicação do autor em relação à máquina:

> essa relação homem-máquina se realiza quando o homem, através da máquina, aplica sua ação ao mundo natural; então a máquina torna-se veículo de ação e de informação, numa relação em três termos – homem, máquina e mundo –, na qual a máquina se situa entre o homem e o mundo. Nesse caso, o homem conserva certos traços de tecnicidade definidos, em particular, pela necessidade de aprendizagem. A máquina serve então, essencialmente, de retransmissora, de amplificadora de movimentos, mas o homem continua a ocupar o centro desse indivíduo técnico complexo que é a realidade constituída por homem e máquina.[229]

Entende-se aqui que a artista assume o papel de mecanóloga, contrariando o entendimento da câmera como objeto útil apenas para a captura de imagens. Ou seja, o domínio da técnica deste objeto não deve significar um lugar privilegiado de controle do que é visto e possível de ser apreendido. Considerar esse objeto como um relevo e um amplificador de seus movimentos faz toda a diferença na

228 Ibidem, p. 135.

229 Ibidem.

compreensão de um campo mais amplo: aquele que envolve o processo e que leva à invenção de uma imagem fotográfica. A artista mantém a centralidade dessa relação e, conforme será mostrado mais adiante, sua ação em associação com a câmera revela uma amplitude de acontecimentos.

Simondon considera essencialmente uma filosofia da técnica no nível dos conjuntos, indicando a necessidade de um aprofundamento na regulação dos seres e a informação que é interconectada entre eles. O contexto ao qual ele se refere e o modo como ele aborda o tema apresenta coerência também na fotografia, principalmente se incluído neste aspecto o indivíduo técnico formado pela junção da máquina e do ser humano, que prevê do mesmo modo um fluxo de informação que os interconecta. O autor assume uma postura de oposição em relação à ideia de que "a máquina é apenas um meio; o fim é a conquista da natureza, a domesticação das forças naturais por meio de uma primeira subjugação: a máquina é um escravo que serve para fazer outros escravos."[230] Este pensamento, para ele, seria um discurso baseado na obtenção de poder. Da mesma forma, reduzir a câmera fotográfica como meio pode levar a um equívoco similar, ainda que seja necessário considerar as particularidades de seu contexto. Neste caso, seria o equivalente a pensar a câmera como sendo apenas um recurso para apreensão do real e dos acontecimentos do presente. A conhecida metáfora da câmera como arma ("a câmara se torna *arma*, a ação vira *caça* e o fotógrafo se converte em *caçador*")[231] revela um pouco desse pensamento, algo predatório que pode ser um elemento de dominação capaz de transformar "as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos".[232]

Este entendimento é um exemplo mais evidente do que ocorre em relação a esse objeto: a câmera é geralmente referenciada e reconhecida como um meio para se obter fotografias, ou seja, a finalidade é a apropriação de algo pela imagem. Assunto abordado por Laura González Flores a respeito de uma definição da fotografia sob um aspecto mais cotidiano ou vinculado ao aprendizado mais técnico, em que se tem "uma redução do meio à sua tecnologia."[233] Neste ponto se

230 Ibidem, p. 197.

231 FLORES, 2011, p. 111, grifo da autora.

232 SONTAG, 2004, p. 25.

233 FLORES, 2011, p. 90.

evidencia o tratamento desigual dado à câmera em relação ao estudo da imagem fotográfica, conforme apontado no início do capítulo, justamente por considerá-la como um meio. Ao contrário do que se costuma pensar, há um campo de relações entre seres – técnico e vivo – inseridos em um meio, que se interconectam pela informação. Esse entendimento, que se refere ao meio associado, conforme já citado, condiz com o que se propõe nesta tese, ou seja, uma câmera fotográfica não deve ser considerada como sinônimo de meio, pois, deste modo, seria caracterizada somente pela sua utilidade.

Da mesma maneira, a ideia de controle pode criar a falsa percepção de que o domínio dos recursos técnicos de uma câmera fotográfica é suficiente para uma elaboração poética. O que não é verdade, assim como o aprendizado da escrita não torna a todos poetas. Capturar as imagens ao nosso redor não é suficiente para considerar uma produção no âmbito das artes. É necessária uma construção simbólica que conduza esse processo. A artista assume esse papel, pois sabe modular a informação pela técnica, sua intenção e um discurso poético.

3.4 O objeto técnico "câmera fotográfica"

Uma associação direta da câmera fotográfica com o objeto técnico é um entendimento mais imediato, e, conforme será abordado mais adiante, o próprio autor se utiliza dessa relação em alguns momentos. Além disso, o contexto que envolve a invenção do objeto técnico é coerente com o processo inventivo e se aproxima do que se entende por invenção de um objeto artístico, como uma fotografia, por exemplo. Isto é, na invenção de uma imagem fotográfica são estabelecidas relações entre elementos distintos, ocorrendo também a antecipação do futuro para uma resolução no presente: uma ação guiada por uma intenção poética. Os nexos estabelecidos entre pensamentos, palavras, imagens, objetos, sons ou qualquer outro elemento escolhido, ocorrem pela capacidade inventiva da artista e ganham uma coerência dentro de uma narrativa. Mesmo depois de inventado, o objeto artístico fotografia carrega essa gênese da invenção. Essa analogia também é, de certa forma, compartilhada pelo autor na medida em que compara o dinamismo do pensamento com o dos objetos técnicos.

> O dinamismo do pensamento é igual ao dinamismo dos objetos técnicos; os esquemas mentais reagem uns aos outros durante a invenção como os diversos dinamismos do objeto técnico reagirão uns aos outros no funcionamento material.[234]

Essa comparação retoma uma ideia já citada no capítulo um, sobre a analogia da individuação com o processo criativo. O que ocorre é uma relação entre operações que permite transpor um pensamento a outro. A invenção de um objeto técnico passa por motivações humanas de interação com o mundo do mesmo modo que a invenção de um objeto artístico: a ideia da construção de objetos para se relacionar com o entorno está sempre presente. No caso da câmera, além de ser fruto de uma invenção, ela é também um elemento importante para viabilizar outras invenções.

Levando em consideração o primeiro aspecto, a câmera fotográfica se evidencia como um objeto técnico oriundo de uma invenção ao se levar em conta sua estrutura e sua própria existência como objeto. Para Simondon, a grande invenção relacionada à fotografia foi a junção de fenômenos distintos, ou seja, "uma compatibilidade entre processos primitivamente incompatíveis", [235] em um "processo físico de formação de imagem real e do processo fotoquímico, compatibilizados pelo fenômeno da imagem latente",[236] isto é, um processo único. Os elementos que constituem uma câmera (figuras 13 e 14) são baseados em elementos que existiam antes dela de modo individual e sem integração entre si. Em um dado momento várias associações de conhecimentos tornaram possível a sua existência como, por exemplo, processos químicos, lentes, a câmera escura,[237] espelhos, os quais são anteriores à fotografia: foi preciso uma intenção humana, ou seja, a de capturar uma imagem da natureza e fixá-la num suporte físico, para ocorrer a invenção da câmera fotográfica. Segundo Walter Benjamin, "já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar

234 SIMONDON, 2020b, p.107.

235 Idem, 2008, p. 170, tradução nossa.

236 Ibidem.

237 Aristóteles é considerado um dos primeiros que observou e descreveu o princípio da câmera escura no século IV a.C. Segundo Laura Flores, o interesse pela câmera escura vinha de uma necessidade de entendimento do ato de ver (FLORES, 2011, p. 101), "um modelo epistemológico e não apenas uma ferramenta para a reprodução do mundo" (Ibidem, p. 104).

as imagens da *câmera obscura*, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo."[238]

Figura 13 – Câmera Pentax Honeywell, imagem retirada do manual da câmera.

238 BENJAMIN, 1987, p. 91, grifo do autor.

Figura 14 – Fotografia de Todd Mclellan: câmera Pentax Honeywell desmontada. Disponível em: <https://www.toddmclellan.com>. Acesso em: 24 mai. 2020.

A primeira foto que se tem conhecimento foi fixada por Joseph Niépce, por volta de 1826, seguida pelo feito de William Henry Fox Talbot de fotografar, em 1835, a janela de sua biblioteca e obter um negativo considerado o mais antigo preservado até hoje. Junto com a invenção do daguerreótipo por Louis-Jacques-Mandé Daguerre em 1837, essas ocorrências se constituem como alguns dos marcos na existência da fotografia (conforme já indicado na figura 9). Porém, há que se considerar um histórico de tentativas anteriores que culminaram nesses acontecimentos – e na convergência entre elementos inicialmente desconectados – que levaram à invenção do objeto técnico chamado "câmera fotográfica". Fato que remete à pesquisa de David Hockney,[239] pintor britânico que buscou investigar a técnica apurada e precisa de pintores de tempos passados, do século XV em diante, de modo a encontrar pistas e elementos que indicavam o uso da óptica como auxiliar para a execução de uma pintura com aspecto o mais fiel possível à realidade. Uma prática que não era exposta abertamente, muito provavelmente por haver uma intenção de preservar uma concepção de arte em que o artista era dotado de uma genialidade. Também pesava a crença de que qualquer artifício utilizado seria uma trapaça, quando, segundo Hockney, "a óptica não faz marcas, somente a mão do artista pode fazê-lo, e exige-se grande habilidade".[240] Conforme já citado no início do capítulo, havia uma predileção pelos aspectos mentais aos manuais, motivo que teria influenciado a postura dos artistas em não expor a sua técnica abertamente. Obviamente, o cenário mudou com a invenção da câmera fotográfica e o esforço de diversas pessoas – não necessariamente artistas – em tornar possível a captura da imagem por um objeto: acontecimento que deflagrou profundas mudanças na arte e na imagem, que por ora será apenas mencionado aqui.

Assim, após sua invenção, a câmera pode ser nomeada como um tipo de objeto técnico (dentre tantos outros que existem no mundo). A essência técnica[241] marca o início de uma linhagem de objetos técnicos. No caso da fotografia, dos primeiros modelos de câmera inventados, surgiram posteriormente inúmeros modelos de

239 HOCKNEY, 2001.

240 Ibidem, p. 14.

241 "O começo de uma linhagem de objetos técnicos é marcado por esse ato sintético de invenção constitutivo de uma *essência técnica*" (SIMONDON, 2020b, p. 87, grifo do autor).

câmeras derivadas dessa primeira invenção, uma individualização[242] decorrente dessa gênese. Segundo Simondon, a respeito do objeto técnico, diz "poderíamos dizer que ele evolui gerando uma família: o objeto primitivo é o ancestral dessa família. Poderíamos chamar essa evolução de *evolução técnica natural*."[243]

A questão sobre a evolução é importante para que se compreenda alguns aspectos acerca da invenção, pertinentes à discussão aqui apresentada. Ao oscilar entre causas econômicas e causas técnicas, [244] influencia significativamente no desenvolvimento do objeto. Em muitos casos, essa derivação ocorre de acordo com necessidades de uso e tendências culturais, podendo ocorrer superficialmente visando um apelo comercial em função de exigências específicas dos usuários. Para Simondon, uma evolução pelos aspectos econômicos não é mais importante que uma evolução baseada em causas técnicas. Em uma passagem do curso sobre a imaginação e a invenção, por exemplo, Simondon chama a atenção para as camadas que constituem um objeto técnico. À invenção, que Simondon considera mais importante, corresponde à camada interna, seu organismo, o cerne de todo objeto onde encontramos uma "compatibilidade intrínseca"[245] entre os elementos que o compõe; a camada média corresponde à expressão e a camada externa, à manifestação, ambas organizadas em uma "compatibilidade extrínseca", [246] mantendo um vínculo mais próximo com as condições sociais e psicossociais. Essas duas últimas são supérfluas, segundo o autor, funcionam como parasitas, e, logo, possuem uma importância variável. Essa variabilidade muitas vezes está relacionada a novidades que estimulam o apelo comercial e não exatamente uma mudança significativa na essência do objeto. Diego Parente e Dario Sandrone identificam na abordagem de Simondon

> uma invenção *técnica* e uma invenção *social*, onde a primeira trata de otimizar o funcionamento do objeto e a segunda o limita restringindo suas possíveis modalidades de funcionamento para

242 "A unidade do objeto técnico, sua individualidade e sua especificidade, são os atributos de consistência e de convergência de sua gênese. A gênese do objeto técnico faz parte de seu ser. O objeto técnico é aquilo que não é anterior a seu devir, mas está presente em cada etapa desse devir" (SIMONDON, 2020b, p. 56).

243 Ibidem, p. 86, grifo do autor.

244 Ibidem, p. 64.

245 Idem, 2008, p. 167, tradução nossa.

246 Ibidem.

> satisfazer com maior êxito a realização de uma função determinada.[247]

A invenção técnica tem uma importância maior na abordagem simondoniana, enquanto a segunda, social, possui uma importância secundária. Fato que não isenta a própria fotografia e a câmera fotográfica de uma origem baseada em uma intenção mercadológica. Segundo Flores, ambas "são produtos diretos da necessidade capitalista de um mercado de concorrência e consumo baseado na reprodutibilidade, no automatismo e na mecanicidade, estendido ao âmbito da produção de imagens."[248] Porém, ao utilizar o pensamento de Simondon, há um desvio nesse tipo de abordagem, pois o que entra em foco é a invenção propriamente dita. Dada a importância da invenção na teoria de Simondon e a ênfase neste aspecto, muito mais que em seu uso, é possível compreender que este ponto o diferencia como filósofo justamente por propor um olhar sobre o que é interno. Assim, para o autor, a evolução de um objeto está muito mais vinculada a essa camada interior do que às camadas mais externas e secundárias que respondem a uma necessidade voltada ao exterior, seja ela relacionada aos aspectos econômicos, sociais ou mesmo ao meio em que o objeto se encontra.

Ao exemplificar como tais camadas funcionam em relação à invenção da câmera fotográfica,[249] o autor já indicava uma preocupação em relação ao automatismo, cenário que hoje é percebido em seu extremo. Ainda que num primeiro momento ele denote um certo purismo ao considerar como regressão o surgimento de câmeras mais automatizadas, o autor discorre sobre diversos momentos da fotografia, onde é possível pensar em uma sucessão de fatos que foram mudando o modo de se relacionar com o dispositivo. Verifica-se que estas mudanças são como ondas que vem e que vão, oscilam conforme as transformações tecnológicas do próprio objeto. A clivagem [250] sofrida após a invenção da câmera, segundo Simondon, considerando um processo de natureza analógica onde o controle sobre

247 PARENTE; SANDRONE, 2015, p. 289, grifo do autor, tradução nossa.

248 FLORES, 2011, p. 101.

249 SIMONDON, 2008, p. 167.

250 Ibidem, p. 168. A clivagem é vista por Simondon como as sucessivas divisões sofridas no processo fotográfico. Em um primeiro momento, o objeto técnico fotográfico previa uma participação direta do fotógrafo em todas as etapas, desde a captura da imagem até a sua revelação. Com as diversas mudanças ocorridas na estrutura das câmeras e nos processos de revelação, houve uma alteração em relação aos usos e aos meios sociais, levando em consideração as variações nas camadas desse objeto. Esta é uma análise mais ampla, obviamente há artistas e fotógrafos que se ocupam de todo o processo, neste caso, trata-se de uma escolha em relação à própria poética.

a revelação e a ampliação da imagem, inicialmente concentrado em uma única pessoa, foi sendo delegado a terceiros, pode ser repensada se olharmos para um processo de natureza digital. Nos dias de hoje, aquele que fotografa é responsável por sua imagem, não há necessariamente um processo paralelo realizado por outros para concluir a existência de uma imagem. O que irá diferenciar este processo é o maior ou menor grau de autonomia em relação à definição das características da fotografia, a capacidade de manipulação das ferramentas para tratamento da imagem em oposição ao recurso de aplicação de filtros pré-programados por outras pessoas, disponíveis em diversos programas de computadores e aplicativos de aparelhos celulares. E o principal, a condução de um conceito vinculado à imagem em que um determinado tratamento ganha um sentido. Recorrendo a Joan Fontcuberta,

> Quando a casa Kodak popularizou o slogan "você aperta o botão, nós fazemos o resto", queria dizer que o usuário podia se concentrar em fixar a cena e escolher um momento, e despreocupar-se do complexo processo de materialização. Hoje os usuários seguem apertando o botão, mas é necessário se perguntar quem faz, nas circunstâncias atuais, o resto. Porque este "resto", quer dizer, sua conceitualização, se converte no que realmente conta.[251]

Esse "despreocupar-se do complexo processo de materialização" está intimamente ligado ao que Simondon aponta acerca de uma industrialização que promove as sucessivas divisões de um processo,[252] onde o usuário se distancia de um controle e autonomia sobre o resultado das características da imagem. Fontcuberta, por sua vez, atualiza a relação entre a imagem, seus processos e aplicações, indicando que a resolução está muito mais fortemente vinculada à informação contida na imagem, que aqui entende-se ser decorrente de um fazer processual, independentemente de como ele ocorre. Ao final, é possível perceber que Simondon reconhece a abertura de um leque de opções de uso da câmera em função de um contexto específico, seja ele profissional, amador ou extremamente especializado. Uma imagem de uma *Polaroid*, restrita sob o ponto de vista da técnica,[253] pode ser capaz de se prestar a diversos usos possíveis e não apenas às fotos cotidianas vinculadas ao lazer, como

251 FONTCUBERTA, 2016, grifo do autor, tradução nossa.

252 SIMONDON, 2008, p. 168.

253 Em relação a controle de velocidade do obturador, abertura do diafragma, aprimoramento técnico e definição da imagem.

ele próprio diz, podendo ser usada com a finalidade de "localização dos personagens antes de uma tomada cinematográfica, com retroação das fotografias sobre a atitude dos atores" para "melhorar o enquadramento, a disposição dos sujeitos e o ajuste óptico da fotografia seguinte",[254] poupando tempo e recursos materiais. E não somente isto, o que Simondon não referencia neste trecho específico e pode ser incluído aqui é o uso de uma Polaroid como escolha poética. Como Andrei Tarkovsky e suas polaroides (figura 15), as quais ultrapassam uma função de apoio no trabalho de produção de um filme, muitas delas feitas em situações cotidianas. Tais imagens revelam o olhar apurado de alguém que vê nessa relação com uma câmera uma potencialidade para a invenção de imagens.

Figura 15 – Uma das polaroides de Tarkovsky.

254 SIMONDON, 2008, p. 170.

É necessário lembrar que Simondon está preocupado em mostrar a importância de uma proximidade maior ao objeto técnico e sua essência. No caso específico das câmeras automáticas, sua crítica se dirige à baixa qualidade óptica em função de um uso automatizado, que libera o público leigo de um conhecimento especializado, ao mesmo tempo que evita grandes erros na captura de uma imagem. [255] Simondon identifica aí um problema relacionado à falta de conhecimento do modo como funciona o objeto técnico. É possível notar nesse ponto seu direcionamento a uma ideia em que valoriza a proximidade e o acesso ao seu interior (o organismo é o cerne da invenção), ou, ao menos, uma maior intimidade com o seu funcionamento. Ao mesmo tempo, mais adiante o autor parece reconhecer que uma *Polaroid*, "fruto muito avançado da industrialização"[256] por concentrar em um único dispositivo todas as fases de um processo de captura da imagem (figura 16), descentraliza esse fazer fotográfico e permite que um amador também seja capaz de interagir com um objeto dessa natureza sem depender de um conhecimento mais aprofundado.

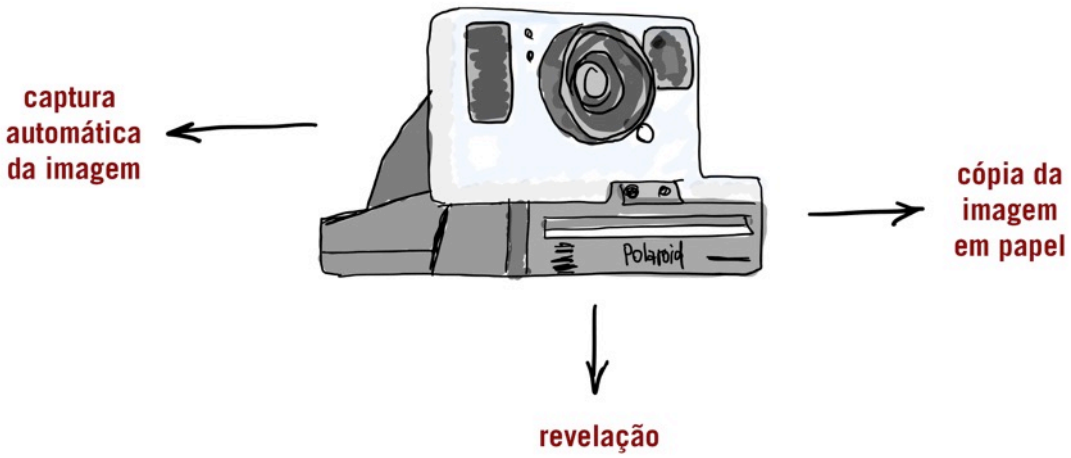


Figura 16 – Uma câmera Polaroid concentra diversas etapas de um processo fotográfico.
Fonte: Carolina Peres.

255 Ibidem, p. 167.

256 Ibidem, p. 169.

Tendo em vista a amplitude de sua obra, há poucos exemplos fotográficos nos livros do autor, sendo que os mesmos pedem uma atualização. Isto porque o período que transcorre após sua produção teórica é marcado por transformações ainda mais impactantes na fotografia e na própria relação do ser humano com a imagem,[257] sobretudo no contexto atual, muito diferente da época em que ele desenvolveu sua obra. No entanto, tais exemplos são importantes para compreender o modo de pensamento do autor em relação à sua teoria, porém, uma atualização não invalida todo esse contexto, ao contrário, potencializa suas proposições. Andrew Feenberg também reconhece uma certa limitação nas discussões de Simondon sobre a fotografia, como o estabelecimento de graus de importância às camadas dos objetos:

> Com essas distinções em mente, Simondon interpreta, aquilo que nós sabemos hoje ser o progresso, que a tecnologia fotográfica acabará tendo como uma regressão devida à influência de camadas externas. A perda de controle e refinamento, características de câmeras produzidas em massa para uso diário, testemunha esse movimento para trás. Simondon não prevê a onda de invenções, que transforma essas divisas populares em instrumentos fotográficos altamente efetivos, com a introdução da câmera reflex de lente única (SLR), em 1965, precisamente quando o curso dele era oferecido.[258]

Simondon parecia prever certas tendências que hoje são muito mais evidentes, as quais merecem um encaminhamento preciso em relação ao cenário atual. Se considerarmos a época em que foi dado esse curso até a atualidade, muitas mudanças ocorreram na arte e na tecnologia (conforme já indicado na figura 9). Ao avançar no tempo, é possível constatar que sua abordagem sobre o objeto técnico continua pertinente e necessária nos dias atuais, o ser humano nunca esteve tão rodeado deles, e, no caso das imagens, elas são onipresentes na vida das pessoas. Com a diferença que o cenário hoje se localiza num extremo: o automatismo e a facilidade para fotografar produz um excesso de imagens, potencializado pela disponibilidade ao acesso à internet e pela possibilidade de compartilhamento em redes sociais. Ao mesmo tempo que a fotografia se torna um elemento do cotidiano

257 Considerando principalmente o fato de a imagem hoje ser plenamente presente no cotidiano e sobretudo nas redes sociais, responsável muitas vezes pela substituição de uma experiência direta com um fato ou situação.

258 FEENBERG, 2015, p. 266.

e um modo de vivenciar a realidade,[259] as empresas se empenham em atualizar os equipamentos com as últimas novidades em matéria de tecnologia, prometendo uma qualidade cada vez mais aprimorada a fim de alimentar esse mercado sedento por novidades. Isso não significa necessariamente algo ruim, mas sim uma mudança de comportamento em relação à fotografia atualmente, com uma absorção muito rápida de constantes novidades.

Segundo André Rouillé, a fotografia, ao se tornar digital, tornou-se também "desterritorializada", ou seja, "instantaneamente acessível em todos os pontos do globo via redes da internet ou correio eletrônico."[260] A mudança de comportamento em relação à imagem transparece em diversos aspectos relativos ao tempo, conforme apontado por Rouillé, "outros usos das imagens, outros conhecimentos técnicos, outras práticas estéticas, novas velocidades e novas configurações territoriais e materiais."[261] De maneira muito aproximada e em sintonia com esse pensamento, Fontcuberta indica um cenário da pós-fotografia que "acessa já definitivamente à universalidade como linguagem",[262]uma imagem hoje possui uma existência amplificada, e, conforme o autor indica, "o principal pilar da imagem é sua compartilhabilidade."[263]

Esse cenário reverbera diretamente em questões da imagem no contexto da arte, ocorrendo uma mudança de postura em relação ao fazer fotográfico, e este é apenas um dos aspectos relacionados a essa transformação. Diante de um excesso de imagens, artistas passam a ter um outro tipo de relação com a produção de uma fotografia. Tal produção, ao mesmo tempo que acolhe as novas tecnologias como uma maneira de ir mais além em experimentações e possibilidades inventivas, já não se restringe em corresponder a certos padrões fotográficos condizentes com um domínio técnico em relação ao uso operacional da câmera. A imagem pode sim estar de acordo com tais padrões ou não: o que está em jogo é a pluralidade das narrativas ou conceitos vinculados a um discurso poético. Ao mesmo tempo, ela

259 Como, por exemplo, o hábito atualmente comum de assistir a um espetáculo por meio do celular ao mesmo tempo em que se grava o acontecimento e o transmite pela internet, tornou-se corriqueiro. A vivência, nesse caso, se dá pela imagem do celular, durante e depois do acontecimento.

260 ROUILLÉ, 2009, p. 454.

261 Ibidem.

262 FONTCUBERTA, 2016, tradução nossa.

263 Ibidem.

também se desterritorializa em relação às linguagens existentes e transita em novos ambientes, encontrando sempre novos modos de existir e de dar a ver novos modos de existências das coisas no mundo.

Assim, quando o pensamento de Simondon é transportado para o processo inventivo de uma imagem fotográfica, os aspectos secundários vinculados às camadas intermediárias e externas servem para modular muitas questões que permeiam esse contexto. Pois na fotografia não devemos considerar somente o objeto técnico *câmera fotográfica*, mas sim, pensar em uma conexão com as invenções de imagens que passam por ela. Os aspectos secundários muitas vezes permitem que se ampliem as possibilidades inventivas em relação à imagem, implicando em uma evolução do processo artístico. Aqui há uma clara distinção entre uma finalidade mercadológica e uma finalidade inventiva. Ao se aproximar a discussão sobre a invenção técnica (câmera) à invenção artística (imagem fotográfica), tem-se uma invenção que inverte uma determinada lógica social para dar vazão a algo novo, não previsto. Daí o papel da construção simbólica onde o conceito e a informação diferenciam de um uso apenas social. Assim, a artista em seu processo desempenha o papel de inventora ao usar um objeto técnico, responsável por abrir possibilidades que não necessariamente correspondem a uma demanda social.

Dada a incompletude do objeto, verifica-se que Simondon discute situações em que a modificação de um objeto pode ser requisitada. Tais situações, neste caso específico, analisadas em exemplos não relacionados diretamente à fotografia, seriam cabíveis a aspectos secundários que amplificam a essência do objeto. A hipertelia, [264] descrita por Simondon em "Du mode d'existence des objets techiques", por exemplo, é quando uma situação ou alguma coisa tem sua finalidade expandida para além daquela à qual foi idealizada, uma espécie de adaptação para que o objeto cumpra sua função. Simondon dá exemplos muito específicos sobre o funcionamento de motores, aviões, as variações em função do uso e as adaptações que devem ser feitas em função do espaço ou finalidade.[265] Tais adaptações podem ocorrer tanto no objeto, quanto no meio em que ele se insere. Segundo o autor, um pneu que é adequado a uma região fria pode não ser

264 Do grego hypér, (muito; excessivo) + télos, (finalidade) + -ia.

265 SIMONDON, 2020b, p. 97.

adequado a uma região quente, um avião feito para voar em grandes altitudes não terá o mesmo desempenho em baixas altitudes, entre outros exemplos, fatos que demandam modificações no objeto em função do meio no qual ele está inserido.

No caso de uma câmera fotográfica, verifica-se que sua estrutura foi se adaptando às diferentes necessidades, desde aspectos relativos à sua constituição, lentes diversificadas até os mais diversos recursos que respondessem a situações novas.[266] É possível dizer que essa busca por adaptações sempre esteve no cerne da fotografia, ou seja, modificações nas câmeras sempre ocorreram visando uma resolução na prática. Ou, em outras palavras, possibilidades não previstas originalmente em que variações desse objeto são inventadas em decorrência de mudanças no meio e excedem uma finalidade inicial, indicando uma situação hipertélica. Por exemplo, as primeiras câmeras eram grandes demais para serem portáteis. Um posicionamento fixo somado a uma necessidade de maior tempo de exposição para fixação da imagem eram requisitos básicos para sua operação. Para se tornar portátil, foram necessárias modificações em sua estrutura e resoluções técnicas para uma captura mais instantânea. Este tipo de situação, analisada pela perspectiva de Simondon acerca da hipertelia, indica que a resolução técnica ocorre na própria câmera em função do meio.

Porém, variações não se limitam às funcionalidades encontradas no objeto, levando-o a sofrer adaptações em sua estrutura. Uma alteração pode estar vinculada à ideia de um uso não previsto inicialmente em sua invenção. Muitas vezes o objeto não satisfaz as necessidades de quem o usa, por isso a necessidade de ir além de suas possibilidades. Nesse sentido, a noção de superabundância como "aspecto amplificante",[267] mencionada por Simondon em seu curso "Imagination et invention", no contexto da invenção, é muito apropriada para se compreender este aspecto. Diz o autor:

> seria parcialmente falso dizer que a invenção está *feita para* alcançar um fim, realizar um efeito inteiramente previsível de antemão; a invenção é realizada com ocasião de um problema; mas os efeitos de uma invenção sobrepassam a resolução de um problema, graças à superabundância de eficácia do objeto criado quando é realmente inventado, e não constituem somente uma

266 Sobre este assunto, verificar pesquisa de mestrado da autora (PERES, 2015, p. 21-47).

267 SIMONDON, 2008, p. 171.

> organização limitada e consciente de meios em vista de um fim perfeitamente conhecido antes da realização.[268]

No caso da fotografia, o objeto câmera também se modifica pela intenção do ser que fotografa, ou seja, aquele que busca artifícios para resolver as limitações técnicas de seu equipamento, sendo responsável por uma derivação do objeto em função de uma intenção poética. Nesse ponto, a artista se diferencia de um usuário comum ao ter a possibilidade de buscar ir além do que lhe é oferecido em um equipamento para promover a existência de uma imagem. Complementando esse pensamento, a fala de Yuk Hui é apropriada a esta discussão:

> O artista é aquele ou aquela capaz de modular o essencial e sensível acidental, e esta modulação é também um ato, o qual rende os acidentes (em ambos sentidos da palavra – nomeadamente, não essencial e contingente) necessários. Uma criação artística é um processo através do qual o inesperado é esperado, o que significa que os acidentes são concebidos como necessários no sentido que eles são agora condição para uma transformação possível. É acidental na medida em que é informativo, pois é o que se desvia do regular, da norma ou do já esperado, e, ao fazê-lo, abre um novo circuito de individuação para chegar a uma nova normatividade.[269]

A invenção de recursos adaptativos se dá pela necessidade de resolução de um problema em relação direta com o processo inventivo. Em fotografia é comum o uso de gambiarras[270] em uma câmera fotográfica, por exemplo, para se conseguir um efeito que ela não dispõe. Um exemplo coerente com essa ideia é encontrado no trabalho da fotógrafa Claudia Andujar. Na série "Reahu" (figura 17), ela amplia as possibilidades da câmera usando, por exemplo, vaselina na lente para um efeito que condiz com a condução poética do ensaio. No texto seguinte, é possível perceber o quanto as resoluções técnicas estavam diretamente vinculadas a uma proposta de captura de acontecimentos outros não percebidos pela visão a olho nu:

> Andujar desenvolveu formas distintas para fotografar cada rito das festividades, usando recursos fotográficos elementares, além de *flashes*, lamparinas e luzes que trouxera da cidade. A múltipla exposição num mesmo fotograma permitiu desdobrar elementos, reforçando a repetição incessante e o clima fantasmagórico dos

268 Ibidem, grifo do autor.

269 HUI, 2019, sem página, tradução nossa.

270 Sobre o assunto da gambiarra, Fernanda Bruno (BRUNO, 2017) desenvolve uma interessante relação com o pensamento de Simondon.

rituais. A baixa velocidade do obturador fez com que movimentos rápidos se transformassem em borrões, sugerindo espectros e amálgamas visuais. A agitação da câmera durante o clique transformou pontos de luz em manchas e feixes iluminados. O uso de vaselina na lente criou um desfoque radial, que amplia a sensação de vertigem. Cantos e falas parecem visíveis.

Andujar produz imagens que tem estreita conexão com o conteúdo espiritual, ampliando o sentido do que é fotografado, em vez de apenas documentá-lo. Ao representar o invisível, interpreta visualmente a cultura, com a complexidade de significados que só as imagens são capazes de comportar.[271]

Figura 17 – Claudia Andujar, *Sem título*, 1974, da série *Reahu*. Galeria Claudia Andujar. Instituto Inhotim, 2015.

A invenção de uma imagem pode evidenciar, assim, elementos poéticos diretamente vinculados a invenções de recursos adaptativos no próprio objeto que permite sua existência. Ainda que não mencionado por Simondon, é possível relacionar a hipertelia à superabundância, onde a primeira pode ser induzida pela

271 Texto nomeado "Rito e invenção" extraído de visita que a autora desta tese fez à exposição de Claudia Andujar no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, ocorrida entre 15 dez. 2018 a 07 abr. 2019.

segunda, ou seja, quando tais situações improvisadas são responsáveis por influenciar na criação de adaptações pela indústria no próprio equipamento.

Sobre este aspecto, mais especificamente a superabundância, cabe mencionar o filósofo Vilém Flusser,[272] cujo pensamento sobre o objeto câmera fotográfica (que ele trata como aparelho) e a relação com o ser humano é bem específico. No entanto, há um trecho que complementa esta discussão. Conforme tratado anteriormente,[273] Flusser apresenta uma abordagem muito particular em relação aos limites da autonomia do homem em relação às possibilidades esgotáveis do aparelho e seu programa. A caixa preta flusseriana, que remete à câmera fotográfica, pode ser um modelo para pensar qualquer dispositivo fechado que possua um programa embutido. Trata-se de um autor que vê problemas nessa caixa fechada do aparelho tecnológico e conduz sua discussão de um modo bem particular e questionador, com encaminhamentos diferentes ao de Simondon. Fato que não inviabiliza uma discussão entre os dois autores. Flusser problematiza os limites impostos pela programação do aparelho e a limitação do ser humano em avançar esta barreira: sua preocupação é suscitar no leitor um espírito crítico acerca da tecnologia; ao passo que Simondon contesta uma determinada postura do ser humano que se utiliza de um exército de máquinas para dominar o mundo ou daquele que pensa ser dominado por elas. No caso específico desta tese, seria o equivalente a uma câmera programada por alguém que impõe limites e modos de ver. O que chama a atenção é a saída de Flusser para esse problema: ele prevê justamente que entre em cena a figura do fotógrafo experimental, que aqui entende-se ser o papel próprio da artista. Esta sabe

> que os problemas a resolver são os da *imagem, do aparelho, do programa e da informação.* Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, contudo, não se dão conta do alcance de sua práxis. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua práxis, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos, problema que é precisamente, tentar opor-se.[274]

272 FLUSSER, 2011.

273 Não é o foco desta pesquisa uma comparação entre os dois autores, pois este assunto foi desenvolvido na dissertação de mestrado da pesquisadora (PERES, 2015). O que é importante é a verificação que neste ponto a proposta de Flusser pode ter uma abertura à abordagem de Simondon.

274 FLUSSER, 2011, p. 107, grifo do autor.

O que diferencia os dois autores é a atitude do artista – ou fotógrafo experimental – perante o objeto, ou seja, Flusser trata como uma oposição ("estratégia dirigida contra o aparelho"), enquanto Simondon prevê um acoplamento. Se, para Flusser, "apontar o caminho da liberdade"[275] é o caminho de uma filosofia da fotografia, Simondon se alicerça justamente nessa liberdade construída e ampliada pela associação do ser humano com o ser técnico para pensar sua teoria sobre a técnica. O fotógrafo operador de Flusser é o equivalente ao indivíduo técnico de Simondon que vê no objeto técnico apenas um caráter de utilidade; enquanto a figura do artista flusseriano é equivalente à do inventor simondoniano. A diferença está no gesto e na postura em relação ao objeto técnico (ou aparelho, no caso de Flusser). O artista de Flusser não necessariamente é um artista, no sentido comum dado à palavra, mas aquele que se permite explorar novas possibilidades. O que é importante notar é que o que vem à tona em ambos os pensamentos é a figura de um ser que inventa, sendo muito apropriada a proposta de Flusser ao associar a liberdade como via para percorrer uma filosofia da fotografia.

Ao trazer a questão da liberdade para esta discussão, chega-se em um ponto onde se ressaltam relações que desconhecem barreiras estanques. A artista deve percorrer esse caminho da liberdade para encontrar soluções inventivas que ampliem as possibilidades em relação ao objeto técnico. Porém, de um modo integrado a ele, visto que a relação entre o técnico e o natural deve considerar uma sinergia capaz de amplificar uma intenção humana. É o que Simondon propõe ao identificar a importância de um dinamismo entre a forma e seu fundo regulado pelo seu meio associado, caso contrário teríamos uma situação de alienação. Há uma atividade pulsante na qual o autor encontra um paralelo no organismo vivo, ou seja, uma estrutura de órgãos necessita de seu meio associado para que exista vida: "o indivíduo não é feito apenas de uma coleção de órgãos ligados em sistemas; também é feito daquilo que não é órgão nem estrutura da matéria viva, algo que constitui um meio associado para os órgãos".[276] Essa imagem é oportuna para uma compreensão sobre o modo como o autor entende a relação entre figura e fundo, análoga ao próprio pensamento, e este, conforme já citado, parâmetro para pensar

275 Ibidem.

276 SIMONDON, 2020b, p. 110.

um objeto técnico. É um modo de pensamento que se expande a todos estes domínios, inclusive na relação entre eles. Do contrário,

> O objeto que só está associado à vida ou ao pensamento não é um objeto técnico, mas um utensílio ou aparelho. Não tem consistência interna, porque não tem um meio associado que institua uma causalidade recorrente."[277]

Assim, deve-se compreender a câmera fotográfica envolta neste tipo de dinamismo, pois é exatamente esse objeto que se mantém presente e ativo no processo inventivo de uma fotografia, o qual é conduzido por um ser vivo que institui um meio associado para sua invenção. Assim, uma câmera não se resume à sua utilidade, ainda que os aspectos técnicos da câmera sejam fundamentais na construção de uma imagem, conforme diz Laura Flores:

> Da câmera derivam todas as características que depois, com meios fotossensíveis e químicos adequados, tornarão possível a materialização de uma imagem com características concretas. A morfologia das imagens depende inevitável e indiscutivelmente do aparelho que as produziu. No fundo, a definição do homem comum se aproxima perigosamente do segredo da caixa preta: nas características da câmera está a definição de suas qualidades como meio; em sua construção, a morfologia de suas imagens; e em seu funcionamento, o programa, os hábitos de relação dos usuários com o meio. A câmara é a base do "programa" ou "dispositivo" chamado Fotografia.[278]

Porém, estes aspectos da câmera não encerram a discussão sobre a técnica, são apenas um dos acessos para uma investigação sobre o potencial inventivo do ser que a manipula envolto em seu processo. Deste modo, a câmera fotográfica está diretamente vinculada à produção de imagens, e não somente sob o ponto de vista da técnica. Pode parecer uma afirmação óbvia em um primeiro momento, mas o que ocorre é que a câmera muitas vezes é subestimada em análises mais profundas sobre a imagem fotográfica. No entanto, ela está imbricada em um processo complexo, e a reflexão de Flores indica apenas alguns aspectos de um contexto mais amplo. A natureza desse vínculo (câmera-imagem) não restringe uma fotografia à sua materialidade, à sua constituição em função do dispositivo fotográfico ou ao suporte que a sustenta. É possível verificar que a teoria de

277 Ibidem, p. 111.

278 FLORES, 2011, p. 98, grifo da autora.

Simondon oferece modos de pensar essa relação de maneira mais abrangente se considerarmos uma teoria da invenção que abarca tanto o objeto técnico quanto o objeto artístico: o primeiro, originário de uma invenção, viabiliza a invenção do segundo. Há uma relação transdutiva entre a câmera e a artista em seu processo inventivo.

3.5 Artificialização, memória e cultura

A palavra artificialidade aparece em "Du mode d'existence des objets techniques" relacionada ao conceito de concretização. Segundo Simondon, "a artificialidade é algo interno à ação artificializante do homem, é o fato de essa ação intervir num objeto natural ou num objeto inteiramente fabricado".[279] Ato que o autor nomeia artificialização, ou seja, "um processo de abstração no objeto artificializado",[280] justamente porque depende de um ser vivo conduzindo sua ação. A abstração indica que o objeto não possui uma sinergia completa e necessita da condução humana para desempenhar sua função. Ao contrário do que a palavra pode sugerir, a artificialidade não corresponde à natureza do objeto, em uma relação direta com o significado de artificial, ou seja, como algo que imita uma situação ou objeto natural. O que não estaria incorreto, pois, segundo a definição do dicionário, há uma designação que remete a este entendimento: "produzido por arte ou indústria do homem e não por causas naturais."[281] Porém, na abordagem simondoniana, o encaminhamento é distinto, podendo até mesmo considerar, além dos objetos fabricados, os objetos naturais.[282]

Trata-se de um ponto que o autor relaciona à técnica – e não à estética –, no entanto, cabe aqui uma aproximação ao campo das artes, visando uma conexão do termo artificialização com a discussão que se seguirá. A palavra "artificial" remete à origem da palavra arte, estando presente inclusive na definição do dicionário

279 SIMONDON, 2020b, p. 91.

280 Ibidem, p. 92.

281 Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/artificial/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

282 Segundo Simondon, uma planta modificada geneticamente necessita da intervenção do ser vivo para continuar existindo, principalmente se estiver em um ambiente controlado como uma estufa e depender de um enxerto para sua propagação, por exemplo.

acima citada. De fato, esse entendimento é coerente com um tipo de compreensão sobre arte. Segundo Bosi,

> o conceito de arte como produção de um ser novo, que se acrescenta aos fenômenos da natureza, conheceu alguns momentos fortes na cultura ocidental. E tomou feições radicais na poética do Barroco, quando se deu ênfase à *artificialidade* da arte, ou seja, à distinção nítida entre o que é *dado* por Deus aos homens e o que estes forjam com o seu talento.[283]

Assim, seria equivocado utilizar essa compreensão em relação ao que propõe Simondon sobre artificialização, já que entraria na mesma ideia de imitação do natural, algo que por muito tempo baseou o fazer artístico.[284] Na concepção de Simondon, a artificialização ocorre porque um ser vivo é responsável por conduzir um objeto para que ele cumpra sua função plenamente, seja este objeto natural ou não. Simondon parece não evidenciar muito esse termo, porém, no contexto desta pesquisa ele permite uma leitura importante.

Considerando este aspecto apresentado pelo autor, é possível deslocar o conceito de artificialização para a discussão desta tese, conduzindo a uma relação direta com o ato fotográfico, visto que o objeto câmera necessita de alguém que oriente um processo para que uma imagem fotográfica seja inventada. No caso da fotografia, é coerente pensar em um vínculo entre a fotógrafa, o meio e a câmera fotográfica para a produção de uma imagem, em uma análise não restrita ao objeto técnico. A artificialização estaria então no sistema formado por fotógrafa e câmera, já que, para que a câmera funcione e produza uma imagem, é necessário esse tipo de relação, a artista conduzindo o seu funcionamento (como as plantas geneticamente modificadas que necessitam de um ser humano para se reproduzirem, pelo exemplo de Simondon). Como consequência, tem-se uma imagem obtida através de um objeto técnico, que necessita justamente de um ser humano para que sua existência ocorra. Aqui se evidencia a relação horizontal entre câmera e imagem, técnica e estética, da mesma maneira em que se percebe a importância de se considerar o acoplamento entre um ser humano e um ser técnico em relação de coexistência e complementação. O objeto não deve ser considerado somente por sua utilidade, mas sim um canal de acesso entre a

283 BOSI, 1999, p. 14, grifo do autor.

284 Esta discussão será retomada mais adiante.

intenção de um ser em conexão com o meio, onde a afetividade desempenha um papel importante. Algo que também não deve ser reconhecido pelo acontecimento no presente, ou seja, o momento em que um ser dispara o botão da câmera fotográfica. Aqui se evidencia uma ideia mais ampla do ato fotográfico, pois se trata de uma ação no presente, estruturada no passado, porém, tendo adiante o futuro, em relação direta com o ciclo da imagem mencionado no capítulo dois. Dessa ação, imagens são inventadas e passam a compor o universo humano, proporcionando um legado à cultura. A câmera modifica o homem porque é cúmplice dele nessa relação, permite que ele atue além de suas possibilidades físicas, ao passo que, as imagens que daí surgem, podem influenciar o seu entorno. Desse modo a artificialização demonstra relevância, indicando uma relação de cumplicidade entre um ser vivo e um ser técnico.

Simondon apresenta um aspecto importante que contribui para um entendimento mais preciso a respeito da coexistência e junção em uma atividade caracterizada pela artificialização. Em sua tese sobre a individuação há um trecho em que o autor menciona que a diferença entre um ser vivo e um autômato está na ausência de consciência deste último a respeito de uma defasagem entre a intenção e o resultado, que é justamente aquilo que está ausente nesse ser técnico para que ele seja um ser vivo: "ele não inventa e não descobre escopos no curso de sua ação, pois não realiza nenhuma verdadeira transdução, sendo a transdução o alargamento de um domínio inicialmente bastante restrito, que cada vez mais ganha estrutura e extensão".[285] Assim, há um ganho de ambos os lados nessa conjunção, tanto em relação ao ser vivo quanto ao ser técnico. O objeto técnico cumpre sua função ampliando seu alcance ao mesmo tempo que permite o ser vivo ampliar sua atuação no mundo. Esta ampliação, contudo, não se restringe a um acontecimento local e restrito ao presente: retomando a referência dos cristais, é sabido que eles podem se transduzir indefinidamente em seu limite pelo acréscimo estrutural, conforme diz Simondon; já o ser vivo apresenta essa característica infinita de transdução enquanto espécie,[286] visto que sua vida individual tem um fim. Nesse ponto, a cultura é parte desse processo como um elemento importante, conforme mencionado no capítulo um, pois é ela que continuará dando sentido às

285 SIMONDON, 2020a, p. 234.

286 "A espécie avança no tempo, como uma modificação químico-física que iria de próximo em próximo". (Ibidem, p. 234).

individuações anteriores ao mesmo tempo em que serve de impulso para individuações futuras, tanto em relação ao objeto quanto ao ser vivo.

Giovanni Carrozzini evidencia a relação entre cultura e técnica, conforme trecho a seguir:

> Essa é a ideia central de 'O modo de existência dos objetos técnicos': a técnica é parte da cultura. Você não pode entender completamente a cultura sem estudar a técnica como manifestação em construção autenticamente humana. Isso é o novo humanismo de Simondon, isto é, pensar o homem com a técnica como algo que pertence a ele, como algo que presta testemunho à humanidade. A parte da humanidade que persiste é sua memória.[287]

Esta fala enfatiza uma relação onde a técnica corresponde a uma parcela da cultura, na medida em que se manifesta como produção do ser humano. Daí se desprende um ponto importante a esta pesquisa: o entendimento da artificialização como ato que permite que a espécie humana se perpetue através da cultura. As abordagens de Simondon levam a este entendimento, como, por exemplo, quando o autor se refere à técnica como ato, ou seja, "o gesto técnico maior é um *ato de cultura* no verdadeiro sentido do termo: modifica o meio de vida das espécies viventes iniciando um processo evolutivo".[288] Importante mencionar que o ciclo da imagem, conforme discutido no capítulo dois, desempenha um papel fundamental. É possível perceber isso quando Simondon menciona que "as formas de cultura submetidas a um devir cíclico são as que implicam uma forte carga de imagens mentais".[289] Sob essa perspectiva, "o saber é progressivo e contínuo quando, depois de cada ciclo as culturas se desorganizam, mudam de estrutura, e renascem segundo princípios novos",[290] fato que reverbera na evolução da espécie. A partir do momento em que um ato de artificialização ocorre para produzir objetos-imagem

287 SIMONDON du désert, 2013, 15:34, tradução nossa. Cabe mencionar que o próprio documentário, referência da fala de Carrozzini, articula esse pensamento na prática. O título é uma referência ao filme de Buñuel, "Simon du desert", de 1965, conforme entrevista de Pascal Chabot concedida a Catarina Patrício. Chabot menciona a analogia com o título tendo por base o contexto do filme, ou seja, uma referência direta entre a solidão do deserto e o contexto em que Simondon se encontrava desenvolvendo de modo solitário um pensamento sobre a tecnologia. Segundo ele, há um eco que reverbera nos dias atuais, que aqui se entende também como uma aparente solidão, visto que sua obra se prolonga, por exemplo nesta tese. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W33QEbuXr9o&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 ago. 2020.

288 SIMONDON, 2014, p. 321, tradução nossa. Obs.: a palavra maior é usada pelo autor num sentido de um alcance mais amplo que o da utilidade. Na sequência desse trecho ele se refere a "técnicas maiores" como "as técnicas que têm um certo poder de superação do *hic et nunc*, e que atuam sobre o meio" (Ibidem).

289 Idem, 2008, p. 26.

290 Ibidem, p. 28.

que permanecerão como parte da memória, entende-se que haverá conexão com a ideia de permanência da espécie, visto que a memória é responsável por dar um sentido à cultura e aos seres humanos enquanto espécie. Assim, é muito mais coerente relacionar a imagem fotográfica a um impulso de manutenção da vida e não à morte, como no caso de Barthes, que, quando vê o seu retrato diz: "quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-se de mim, com ferocidade, um objeto (...)."[291] Ao contrário, a perpetuação do ser humano ocorre pela existência de seus objetos, neste caso, uma imagem. Ela evita o sepultamento definitivo da intenção daquele que a inventou, sua presença se faz pelo objeto. Esses objetos são as bases de apoio de uma construção cultural, de uma perpetuação da cultura que dá sentido à vida. A reflexão de Tarkovsky parece indicar um pensamento afinado com essa ideia, sendo pertinente resgatá-la neste contexto:

> Uma imagem artística é aquela que garante seu próprio desenvolvimento, sua viabilidade histórica. **Uma imagem é um grão, um organismo retroativo em evolução**. É um símbolo da vida real, em oposição à própria vida. A vida contém a morte. Uma imagem da vida, pelo contrário, a exclui, ou então vê nela um potencial único para a afirmação da vida.
>
> O que quer que exprima – mesmo destruição e ruína – a imagem artística é, por definição, uma personificação da esperança, é inspirada pela fé.
>
> A criação artística é, por definição, uma negação da morte. Portanto, é otimista, mesmo que em um sentido último o artista seja trágico.[292]

Nesta citação o grifo é proposital. Além de enfatizar a relação da imagem com a perpetuação da vida, ao menos pelo objeto, esta citação de Tarkovsky evidencia e fortalece um pensamento que corrobora com o entendimento sobre a transdução e a analogia do cristal, conforme citado no capítulo um: a imagem como um germe que amplia suas estruturas pela construção cultural.

Quando Carrozzini afirma que a memória é o que persiste da humanidade, há um entendimento nesta pesquisa que, além de um pertencimento da técnica pelo ser humano, há uma conexão direta entre dois tipos distintos de memória: a memória

291 BARTHES, 1984, p. 28.

292 TARKOVSKY, 1994, p. 91, grifo nosso, tradução nossa.

desse ser humano e a memória do objeto técnico. Importante frisar que essa relação específica se caracteriza por particularidades no modo como se comportam, não como comparação do modo como funcionam.[293] Montoya diz:

> a máquina está fechada sobre si mesma; enquanto o homem, paradigma do vivente, se mantém como sistema aberto por excelência. O fato de conceber o objeto técnico como um sistema saturado, e portanto dirigido à evolução e concretização, não lhe outorga, automaticamente, as vantagens do vivente.[294]

No caso da fotografia, conforme discutido nesta tese, essa descrição ocorre no sentido do processo e da relação da câmera (objetividade) e do pensamento que orienta esta ação (subjetividade). Esta afirmação encontra apoio nas palavras de Simondon: "o caráter estético de um ato ou de uma coisa é sua função de totalidade, sua existência ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, como ponto notável." [295] O que corresponde a uma relação de elementos distintos (câmera-fotógrafa-meio) funcionando sinergicamente. Há nessa relação orgânica entre elementos distintos uma ação coordenada, que funciona em torno da construção de uma narrativa. Nesse ponto, a memória da máquina e a memória do ser vivo desempenham uma conexão importante e fundamental nessa experiência. Segundo Simondon, a primeira coleta dados e a segunda os organiza:

> A memória da máquina é a do documento, do resultado da medida. A memória do homem é aquela que evoca uma situação muitos anos depois, pois uma situação remete às mesmas significações, aos mesmos sentimentos, aos mesmos perigos que outra, ou simplesmente porque essa aproximação tem sentido, de acordo com a codificação vital implícita que a experiência constitui.[296]

O que ele chama de "acoplamento do homem à máquina"[297] estende-se aqui à memória de dois seres distintos – junção de duas memórias –, que, transpondo

293 Montoya faz uma observação importante a esse respeito no contexto da analogia (MONTOYA, 2019, p. 47). A comparação se dá pela diferença do processamento das duas memórias, razão pela qual a analogia não ocorre por uma comparação do funcionamento da memória na máquina com o funcionamento da memória no homem. Neste ponto inclusive reside a crítica de Simondon à cibernética, de comparar um ser vivo a um autômata e vice-versa, ou seja, de comparar por via da forma e não da informação.

294 MONTOYA SANTAMARÍA, 2019, p. 48, tradução nossa.

295 SIMONDON, 2020b, p. 269.

296 Ibibem, p. 193.

297 Ibidem.

para o contexto desta pesquisa, também ocorre no ato fotográfico, ou seja, o acoplamento entre o ser que fotografa e a câmera. Uma relação entre estas duas memórias de naturezas distintas permite a invenção de uma fotografia com um significado. A artificialização ocorre justamente por esse encontro, inicialmente em prol de uma intenção de produção de imagens, sendo, consequentemente, sustentada pela relação entre memórias. Assim, entende-se que a artista é aquela que converte em informação as formas capturadas pela câmera: "o indivíduo humano aparece então como aquele que precisa converter em informação as formas depositadas nas máquinas".[298] As imagens contidas em um arquivo de uma câmera não possuem sentido se deixados ali, serão apenas uma coleção de imagens. Ocorre aqui uma sequência de atuações: desde a captura da imagem pela fotógrafa ao resgate das imagens e a construção de um nexo entre elas que indique uma linha de pensamento, uma conceitualização. Isso se dá pela organização de relações entre pensamentos orientados pelo processo inventivo, o que se assemelha muito ao que Simondon diz:

> É o homem que descobre as significações – a significação é o sentido que um evento assume em relação a formas que já existem; a significação é o que faz um evento ter valor de informação.[299]

Cabe aqui resgatar uma afirmação de Simondon que evidencia um outro aspecto do acoplamento entre a artista e a câmera, ou seja, quando o autor diz que "a máquina torna-se veículo de ação e de informação":[300] é possível dizer que a câmera também é um veículo de ação e de informação. Pela câmera há uma amplificação de um campo que faz parte de um processo, ela não é somente um objeto com uma utilidade técnica. Desse modo, o ato fotográfico não se restringe a um momento único onde se dispara o botão da câmera; ao contrário, ele se expande para um campo de gestos, pensamentos, memórias do passado retomadas no presente que se projetam no futuro.

298 Ibidem, p. 211.

299 Ibidem, p. 212.

300 Ibidem, p. 135.

3.6 Artificializar para artificar

Conforme citado no início do capítulo, há uma relação entre a técnica e a estética no pensamento de Simondon, e, consequente, um vínculo com a arte. Para pensar um pouco mais sobre a relação entre a técnica, a arte e a estética, retoma-se aqui a discussão iniciada no tópico sobre artificialização, de onde se menciona uma determinada definição da palavra arte. De modo geral, estas três palavras carregam, cada uma à sua maneira, entendimentos solidificados que não necessariamente correspondem ao tratamento dado por Simondon. E por que abordá-las ao mesmo tempo nesta pesquisa, se cada uma tem um significado distinto? O que ocorre é que, na teoria de Simondon, se faz necessário entendê-las em sintonia com as proposições do autor, pois muitas vezes elas aparecem juntas no mesmo contexto e possuem uma concepção bem específica. Conforme já abordado até aqui, a técnica possui um entendimento muito particular no pensamento simondoniano. Porém, é interessante notar que o sentido geral do termo, segundo Abbagnano, "coincide com o sentido geral de *arte* (v.): compreende qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer";[301] o que se observa nesse entendimento – mais antigo segundo Abbagnano – é que estas palavras se confundem em sua origem, ou seja, arte e técnica estiveram juntas em um determinado momento. *Ars*, palavra feminina que em latim significa "maneira de ser ou proceder. Habilidade adquirida, conhecimento técnico. Artifício, astúcia. Ofício, profissão. Trabalho, obra, tratado. Talento, arte".[302] Dela se origina a matriz de arte, e, segundo Alfredo Bosi, "está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer junturas entre as partes de um todo."[303] Esteve vinculada, segundo Bosi, aos fazeres que hoje entendemos como arte (poesia, música, por exemplo), "atividades que visavam comover a alma";[304] e também ao ofícios de artesanato, que unia "o útil ao belo".[305] O que reforça a ideia de distinção entre o manual e o intelectual, mencionada neste capítulo. Ou seja, no

> Império Romano, tinha um claro sentido econômico-social. As *artes liberales* eram exercidas por homens livres; já os ofícios, *artes*

301 ABBAGNANO, 2007, p. 939.

302 REZENDE; BIANCHET, 2005, sem página.

303 BOSI, 1999, p. 13.

304 Ibidem.

305 Ibidem, p. 14.

> *serviles*, relegavam-se a gente de condição humilde. E os termos *artista* e *artífice* (de *artifex*: o que faz a arte) mantêm hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e o trabalho manual.[306]

Já no grego, arte é *téchne*, ou seja, significa ao mesmo tempo "arte, artifício, ofício, habilidade, astúcia, destreza."[307] Apesar da origem comum, arte e técnica se ramificaram e, a partir do século XVIII, a noção de arte vinculou-se à estética, noção introduzida por Alexander Baumgarten no ano de 1750. Daí em diante, a estética se estabeleceu como uma ciência filosófica, incorporando diversas noções sobre a arte ao longo do tempo, as quais envolvem vias distintas de reflexões estéticas, conforme Pareyson,[308] compreendendo o fazer, o conhecer ou o exprimir.

Pensar em definir o que é arte dentro do contexto mencionado seria um esforço infindável, visto que é um assunto complexo que pode demandar vários encaminhamentos e análises de acordo com diferentes épocas e pensamentos correspondentes. Ao mesmo tempo, cabe lembrar que não é o propósito desta discussão. A referência a este contexto inicial, que posteriormente se transformou ao longo do tempo, é pertinente para uma orientação sobre sua influência no tratamento dado à técnica, que manteve resquícios de uma compreensão vinculada ao fazer manual, e à arte, que migrou definitivamente para o campo intelectual. O que é importante destacar é que esta origem pode ter sido responsável por um entendimento equivocado sobre a técnica e sua relação com a estética e a arte. Na fotografia, a relação entre técnica e arte se manteve mais evidente, daí que as discussões sobre a imagem se vincularam ao estudo das artes, enquanto a técnica se restringiu ao modo de uso da câmera. Este fato expõe uma origem que justifica um distanciamento entre técnica e pensamento. Simondon também identifica essa herança de tempos passados onde a técnica era menosprezada em relação ao pensamento. Havia inclusive uma diferenciação entre "técnicas nobres e as que não eram".[309] Há um contraste entre estes modos de relação do homem com o

306 Ibidem.

307 BÖLTING, 1953, p. 572.

308 PAREYSON, 1997, p. 21.

309 SIMONDON, 2020b, p. 143. Simondon distingue duas maneiras diferentes de ligação entre o homem e o objeto técnico: uma corresponde a um estatuto de menoridade e outra a um estatuto de maioridade. O estatuto de menoridade refere-se a um uso cotidiano do objeto técnico pelo ser humano, uma relação de hábito. O estatuto de maioridade se refere a uma compreensão mais reflexiva do objeto técnico embasada pelo conhecimento da ciência.

objeto técnico, uma incoerência que Simondon vê como responsável pela maneira equivocada que a cultura enxerga o objeto técnico, fato que justifica a ideia levantada nesta tese sobre a predileção dos estudos pela imagem em relação à câmera fotográfica.

Assim, é necessário um certo cuidado em associar o pensamento de Simondon a definições conhecidas sobre arte e estética. Muitas das concepções e reflexões sobre esse assunto partem do princípio da arte como forma e servem como referência para tentar compreender o caminho que Simondon percorre em relação à arte e à estética; no entanto, quando a base da sua teoria muda a concepção da matéria enquanto *forma* para matéria *informe*,[310] é necessário um cuidado na utilização de modelos existentes a fim de entender como podem ser articulados. A forma, por sua vez, pressupõe a ideia de obra acabada. Como é o caso nessa citação de Pareyson, quem diz que "a obra existe só quando é acabada"[311] ao passo que às características da forma ele atribui "exemplar na sua *perfeição* e singularíssima na sua *originalidade.*" [312] Ao mesmo tempo, são questões pertencentes à construção do pensamento sobre arte, que aqui não se tem por objetivo invalidá-las. Ao contrário, devem ser articuladas para compreender o que Simondon poderia ter em mente quando escreveu sobre estética e arte e como devem ser compreendidas as proposições simondonianas.

A estética aparece no trabalho de Simondon, principalmente em "Du mode d'existence des objets techniques", mais especificamente na terceira parte, sendo abordada também em seus cursos ao longo de sua vida. Esse é um ponto que o autor desenvolve de modo mais restrito se comparado à técnica e à individuação. Porém, não menos importante, visto que, para Simondon, para compreender onde se situa a tecnicidade, é preciso considerar um contexto mais amplo que a contém. Significa para o autor uma investigação de uma gênese, não somente dos objetos, mas de uma gênese de uma relação do homem com o mundo, onde os objetos fazem parte. Há que se considerar essa gênese do mesmo modo em que aparece em sua abordagem sobre a individuação, conforme citado no capítulo um desta pesquisa, baseada em um equilíbrio metaestável.

310 Conforme abordado no capítulo um.

311 PAREYSON, 1997, P. 26.

312 Ibidem, grifo do autor.

Assim, Simondon fala da existência de um momento, que ele chama de fase mágica, onde a relação estabelecida entre homem e mundo não se dá pela mediação de um objeto, ou seja, não há uma divisão entre objeto e sujeito, entre corpo e alma, trata-se de um mundo onde a objetividade e a subjetividade não são separadas. Esse mundo, considerado pelo autor como "pré-técnico e pré-religioso",[313] possui uma organização existente em uma estruturação primeira, ou seja, "a mais elementar de todas – a que faz surgir a distinção entre figura e fundo no universo."[314] Neste universo mágico, há uma configuração que proporciona uma relação muito diferente entre o ser humano e seu meio, em comparação ao que vivenciamos hoje. Porém, em um determinado momento, ocorre um desdobramento e o mundo é separado entre técnico, relacionado à objetividade, e religioso, relacionado à subjetividade, resultando no mundo parecido ao que vivemos hoje. A tecnicidade, segundo o autor,[315] especializa as funções figurais, ao passo que as religiões especializam as funções de fundo: daí o surgimento de uma relação figura e fundo.

Simondon não especifica com exatidão esse contexto, não indica um momento na história como referência dessa constituição originária, muito provavelmente este não é o propósito do autor. Assim afirma Xavier Guchet, numa indicação de que é possível buscar meios de recriar este mundo: "a magia, no sentido de Simondon, não é uma etapa histórica passada, ela não é no passado e os contemporâneos são ainda mágicos",[316] ou seja, há sempre uma possibilidade de acessar esse mágico primitivo. Ainda segundo Guchet, "ao descrever o universo mágico, Simondon não queria falar da magia como de um objeto etnográfico, ele queria descrever um modo de vida que os indivíduos e os coletivos sempre podem voltar".[317]

No filme "Simondon du désert",[318] há um diálogo entre Pascal Chabot, filósofo, e Jean Clottes, estudioso da pré-história, dentro da caverna d'Azil na França, em que ambos discutem esse ponto da teoria de Simondon que diz respeito a um outro modo de relação no mundo. A ideia do mágico primitivo é nomeada por Clottes

313 SIMONDON, 2020b, p. 236.

314 Ibidem.

315 Ibidem, p. 237.

316 GUCHET, 2010, sem página, tradução nossa.

317 Ibidem.

318 SIMONDON du désert. 2013.

como "uma espécie de concepção fluida do mundo"[319] que, como observa Chabot, não se trata de um contínuo apenas, mas "um contínuo pontuado por certos pontos-chave",[320] de acordo com o pensamento de Simondon,[321] como a caverna que serve de cenário para a conversa entre os dois, por exemplo. Nesse diálogo eles tentam supor como seria a figura desse artista que desenha nas cavernas, que ambos têm por hipótese ser próxima à de um xamã. O que é importante notar é que, segundo Clottes, da relação feita com o xamanismo vem a ênfase na ideia de fluidez e permeabilidade, conceitos vinculados, e um terceiro, a complexidade. O xamanismo não está no foco da discussão desta tese, mesmo porque trata-se de uma hipótese na discussão acima mencionada e o tema discutido nesta pesquisa não se encaminha nessa direção. Mas ainda assim, é importante mencionar que alguns autores, como, por exemplo, Laymert Garcia dos Santos,[322] especialmente no filme "Xapiri",[323] e Pedro Peixoto Ferreira[324] encaminham uma leitura direcionada ao xamanismo, assim como fazem Chabot e Clottes no diálogo mencionado. Uma outra possibilidade é investigar a recriação desse mundo pelo universo da arte, como o próprio Simondon sugere.[325] Utilizando esse encaminhamento, também é possível pensar em uma concepção muito parecida, vinculada à ideia de ação, totalmente relacionada ao conceito de fluidez, assim como o conceito de permeabilidade. Esta última como uma característica própria da qualidade da não delimitação, um estado que contempla o que está *entre* uma coisa e outra.

Natalia Ortiz Maldonado especifica de modo muito preciso esse ponto do pensamento simondoniano. Segundo a autora, há a ideia de um poder presente nesses pontos-chave, não um poder que aparta o ser humano, mas um poder que o integra: "cada ponto-chave é um lugar de intercâmbio (e expansão) entre o homem e o mundo: uma dança coletiva, a repetição de um som, certos momentos do dia

319 Ibidem, 56:40.

320 Ibidem, 57:07.

321 SIMONDON, 2020b, p. 241.

322 SANTOS, 2013.

323 O filme experimental "Xapiri", por exemplo, situa-se nesse tipo de abordagem e resulta em uma produção cujo desenvolvimento do tema tem um forte vínculo com a teoria de Simondon. XAPIRI. Direção: Leandro Lima, Gisele Mota, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra, Bruce Albert. Brasil: 2012. online (55 min). Disponível em: <https://vimeo.com/47012586>. Acesso em: 20 fev. 2019.

324 FERREIRA, 2019.

325 SIMONDON, 2020b, p. 268. Sobre este trecho, será discutido na sequência.

ou do ano, certos objetos, certos lugares."[326] É possível perceber nesta afirmação uma proximidade muito grande com alguns elementos da abordagem de Ellen Dissanayake, mais especificamente com um termo de sua autoria que pode contribuir para enriquecer e complementar essa discussão pontualmente: a artificação.[327] Segundo a autora, o termo "arte" não é suficiente para dar conta de uma reflexão muito mais ampla acerca de certas atividades como, por exemplo, "arte nas pedras",[328] ou, para usar uma designação mais adequada, marcas feitas em pedras em tempos distantes. A arte, como entendida atualmente, possui um vínculo muito forte com a ideia de instituição, levando em consideração o contexto da estética mencionado neste subitem. Estando em um museu ou não, um objeto ou produção artística sempre encontrará ecos de um modo de pensar vinculado a uma reflexão estética. Dissanayake, ao se voltar à pesquisa de tempos primitivos, encontra no termo artificação uma solução mais apropriada para tratar de atividades como canto, dança, desenho, pintura, onde "o ato, não o produto"[329] é mais adequado para caracterizá-las. Tais atividades são vinculadas a conquistas, como uma colheita, uma caça bem sucedida ou rituais de passagens. Uma atividade focada no fazer: "é um comportamento ou processo"[330] que, segundo a autora, torna algo especial, ou seja, uma situação ordinária é transformada em extraordinária. Tais atividades envolvem as operações estéticas de formalização, repetição, exagero, elaboração e manipulação da expectativa do perceptor, criando uma sensação de pertencimento a um grupo, como meio de permanência da espécie no mundo.[331] Artificação diferencia-se da noção de arte como instituição, estando mais próxima de uma atividade relacionada ao fazer processual e essencialmente humana. Assim como na abordagem simondoniana, Dissanayake,

326 MALDONADO, 2015, p. 364, tradução nossa.

327 Há concepções distintas sobre a palavra artificação. Ellen Dissanayake foi a autora que introduziu inicialmente o termo – concepção utilizada nesta tese. Já Ossi Naukkarinen (2012) define a artificação em um sentido mais contemporâneo. Para Naukkarinen, a artificação corresponde a um fazer que adiciona uma "aparência artística" (*art-like*) a um objeto comum.

328 DISSANAYAKE, 2018, sem página, tradução nossa.

329 Ibidem.

330 Ibidem.

331 Ellen Dissanayake participou como conferencista no *6º Encontro Internacional de Grupos de Pesquisa em Convergência em Arte, Ciência e Tecnologia & Realidades Mistas – Lugares da Experiência*, realizado no Instituto de Artes da Unesp, no período de 29 de junho a 01 de julho de 2016, promovido pelo grupo de pesquisa GIIP, momento em que foi possível um diálogo presencial com a autora. Este aspecto ficou evidente tanto em sua apresentação como nas discussões ocorridas com a autora durante os três dias do evento.

em coautoria com Steve Brown, se afasta de um pensamento relacionado à estética convencional,[332] vinculado ao produto que resulta da produção artística.

Uma aproximação do conceito artificação com o mágico primitivo de Simondon, evidencia uma característica muito similar, que se refere ao poder integrativo dos já mencionados pontos-chave. No caso de Simondon, fica claro que não se trata de uma potência vinculada a um objeto, já que ele se refere a um mundo anterior ao desdobramento onde não existe uma dissociação entre sujeito e objeto. Trata-se de uma experiência, e, portanto, um fluxo, visto que para que tal experiência ocorra é necessário haver uma ação. O autor se refere, por exemplo, a datas – acontecimentos no tempo e no espaço – como

> pontos privilegiados do tempo que permitem o intercâmbio entre a intenção humana e o desenrolar espontâneo dos acontecimentos. Por essas estruturas temporais efetua-se a inserção do homem no devir natural, assim como se exerce a influência do tempo natural em cada vida humana transformada em destino.[333]

Assim como artificar pressupõe uma alteração de uma situação ordinária, Simondon parece indicar este mesmo entendimento em relação ao trecho mencionado, como um momento privilegiado do tempo, "um encontro entre os momentos singulares e os pontos singulares."[334] Algo que pode ser considerado como o equivalente a tornar situações ordinárias em extraordinárias. Importante observar que se trata de uma aproximação que amplia a discussão levantada nesta tese, visto que são pensamentos muito específicos, cada um contendo sua particularidade. O que interessa neste momento é a possibilidade de incorporar a noção de artificação à abordagem desta tese. Muito próximo disso e adiantando a discussão sobre o pensamento estético, há uma aproximação com a abordagem feita por Yves Michaud em sua análise sobre a estética de Simondon, quem menciona a palavra "artialization". Apesar do autor não se aprofundar no assunto, nem especificar uma referência deste conceito, sua fala sugere uma conexão com o entendimento de artificação utilizado nesta tese.

332 BROWN; DISSANAYAKE, 2009, p. 43.

333 SIMONDON, 2020b, p. 251.

334 Ibidem, p. 252.

> Em relação a esses dois polos da técnica e da religião, o pensamento estético se apresenta como um esforço para reconstituir um universo reticular. É uma questão, por assim dizer, de magia após a perda de magia. A abordagem de Simondon não é uma abordagem do objeto estético, mesmo que o objeto estético pareça ainda mais importante quando a arte é institucionalizada. De fato, é uma teoria da inscrição de objetos em um registro do pensamento estético. [335]

O pensamento estético é, segundo Simondon, uma tendência, muito próxima ao pensamento mágico,[336] pois mantém uma totalidade, algo que se aproxima do mágico primitivo de onde técnica e religiosidade se desprenderam indo em direções opostas. Remete à unidade mas não se comporta como ela, pois não prevê o desdobramento e sim uma "lembrança implícita da unidade".[337] Assim, o pensamento estético se vincula à arte por esta via: Simondon indica a obra de arte como uma possibilidade de aproximação de uma vivência em um universo mágico primitivo. No entanto, não se trata de uma reconstituição do mesmo, visto que, conforme o autor, uma experiência com uma obra de arte se dá em um contexto posterior ao desdobramento.

> A obra de arte refaz um universo reticular, pelo menos para a percepção, mas não reconstrói realmente o universo mágico primitivo: o universo estético é parcial, inserido e contido no universo real e atual proveniente do desdobramento. A obra de arte alimenta e preserva a capacidade de se experimentar a impressão estética – assim como a linguagem alimenta a capacidade de pensar sem, no entanto, ser o pensamento.[338]

Observa-se que ele associa a experiência no contato com a obra de arte – um objeto artístico – ao pensamento estético. Porém, muito mais do que relacionar uma estética contida em uma contemplação da obra por suas características formais, há uma experiência em que pode ser muito próxima de uma estrutura reticular, algo comparável a um ponto-chave no entendimento mesmo proposto por Simondon,

335 MICHAUD, 2012, p. 124, tradução nossa.

336 SIMONDON, 2020b, p. 267.

337 Ibidem.

338 Ibidem, p. 268.

algo que dirige "a relação homem-mundo de maneira reversível, pois tanto o mundo influencia o homem quanto o homem influencia sobre o mundo."[339]

A associação com a definição do universo mágico primitivo ocorre se considerarmos uma experiência com a obra de arte dentro de uma possibilidade de estabelecimento de um poder, poder que em um sentido simondoniano significa um ponto de encontro de forças, pois a potência da obra não se dá isoladamente, mas sim num contexto diretamente ligado ao seu entorno, aos aspectos e valores de uma cultura e um ser vivo inserido nessa relação. A obra como figura e o seu contexto como fundo, onde o ser é potencializado nesse encontro, ambos se influenciam e se transformam. Obviamente a obra não se transforma fisicamente, mas para a percepção ela pode alcançar uma amplitude condizente com o universo de quem se conecta com ela. Nesse ponto, há uma relação direta com a discussão apresentada no capítulo dois, onde uma *imagem-invenção* pode ser responsável por ativar todo o ciclo de uma *imagem-experiência*. Daí a expansão de seus limites para outros domínios além do visível, uma experiência capaz de transformá-la na relação da *imagem-experiência* daquela ou daquele que se abre a esse contato (segundo seu repertório) e se transforma em virtude dessa fruição: "um ponto notável da realidade vivida, um nó da realidade experimentada".[340] Giovanni Carrozzini, em uma análise sobre a estética e a tecnoestética em Simondon, também direciona seu pensamento por essa perspectiva:

> A fase mágica pode ser pensada como uma tra(ns)dução *culturalizada* deste lugar: a especificidade do pensamento estético reside, portanto, na sua propriedade de *recomposição*, cuja realização necessita a abertura recíproca dos termos pelos e dentro dos quais ela se efetua, isto é, do *sujeito* que pensa esteticamente e do *objeto* que reivindica esse tipo de pensamento.[341]

Importante enfatizar que o pensamento estético não é o equivalente à obra, tampouco é um objeto. Para Simondon, há uma suposição de que a obra refaz esse universo, mas o entendimento sustentado nesta tese é de que a obra e o processo que a origina conduzem a um caminho nessa direção. Giovanni Carrozzini, indica também que no pensamento do autor há uma ênfase na experiência estética do

339 Ibidem, p. 249.

340 Ibidem, p. 269.

341 CARROZZINI, 2011, p. 58, grifo do autor, tradução nossa.

criador, mais que na do espectador.[342] É necessário um caminho de reflexão que contemple a experiência estética contida no fazer, onde o objeto artístico imagem e o objeto técnico câmera ocupem uma relação horizontal com a artista, visando uma experiência em arte que se aproxime de uma experiência mágica. O dispositivo fotográfico se desloca de um lugar restrito à sua funcionalidade, sendo capaz de atuar em conjunto com o ser que o manipula. Uma câmera não é somente um equipamento que viabiliza a captura de imagens, mas, também, um objeto cuja função é importante por viabilizar também uma experiência estética, anterior à invenção de uma imagem fotográfica. A *imagem-experiência*, por sua vez, também é capaz de conduzir tal processo, sendo, assim, um aspecto fundamental nesta discussão. Assim, a câmera fotográfica é uma invenção que atua em conjunto com a artista e suas *imagens-experiência*, sendo ao mesmo tempo responsável por ativá-las e viabilizar uma *imagem-invenção*.

Em um texto escrito no ano de 1982, em função de uma carta-circular de Jacques Derrida a respeito da criação de um Colégio Internacional de Filosofia, Simondon apresenta uma reflexão sobre a tecnoestética, com proposições que reverberam ideias já presentes em sua obra. Trata-se de um texto não publicado em vida, uma carta destinada a Derrida que não chegou a ser enviada, uma espécie de esboço de uma ideia em andamento. O termo tecnoestética retoma ideias suas abordadas anteriormente, visto que o texto é posterior a "Du mode d'existence des objets techniques", de modo a complementar e a enfatizar algumas proposições importantes. Tal denominação sugere uma junção das palavras *técnica* e *estética*, quando, por exemplo, ele menciona o viaduto de Garabit, na França, uma espécie de fusão entre algo construído e a natureza (o meio): "atravessa a natureza e é atravessado por ela".[343] Algo que se insere de modo bem integrado ao meio, possuindo resoluções satisfatórias tanto tecnicamente quanto esteticamente, que remete à recriação do mundo mágico primitivo e à constituição de uma espécie de ponto-chave. Dessa junção da técnica com a estética, ele prossegue falando da manipulação de ferramentas, para formular a ideia de uma tecnoestética para além da contemplação, muito mais voltada à ação e ao uso. Algo definido por ele como uma "sensação em regime dinâmico",[344] uma "intuição perceptivo-motora e

342 Ibidem, p. 55.

343 SIMONDON, 2014, p. 382, tradução nossa.

344 Ibidem, p.383.

sensorial".[345] Se Simondon já entendia a máquina como veículo de ação, conforme já mencionado, ele deixará isso muito mais evidente aqui, dado que a tecnoestética é vinculada à ação: "a tecnoestética não é somente a estética dos objetos técnicos. É a estética, com igual profundidade, dos gestos e condutas realizados".[346] Novamente, tais definições indicam uma evidência ao movimento, pois, assim como na individuação e no ciclo da imagem, é sob esta perspectiva que o autor sustenta seu pensamento.

A tecnoestética contém uma relação de contemplação (no sentido de análise do objeto) e atuação, já que tem a ação em sua base. Além disso, há um entendimento nesta tese de uma perspectiva em proximidade com o fazer artístico enquanto processo, pois é nessa individuação em progresso que a afetividade se torna mais intensa ao buscar relação com o simbólico. Conforme Simondon, "a arte não é somente um objeto de contemplação, mas de uma certa forma de ação que é um pouco como a prática de um esporte para aquele que a utiliza".[347] Nesta citação, é importante notar que a palavra *arte* possui dois significados distintos, sendo usada tanto para descrever um modo de fazer quanto para uma obra ("objeto de contemplação"). Segundo Aguirre, "a noção de tecnoestética seria tributária da antiga noção de *techné*, onde arte e técnica se integram para dar lugar a obras, seja de caráter operativo, seja de caráter afeto-emotivo".[348] Dessa relação com uma concepção de arte da antiguidade, conforme já mencionada nesta tese, é possível perceber que está contida na abordagem de Simondon uma reaproximação da técnica e da estética, do manual com o intelectual, com um direcionamento ao pensamento estético como um modo de vivenciar a fase mágica, esta situada antes do desdobramento. A ênfase do autor é maior em relação à construção de uma obra, dado que ele segue descrevendo situações como a ação do pintor no processo de pintar uma tela, sua relação com o pincel, que é diferente dependendo da técnica e do tipo de tinta, a relação do músico com o piano ao tocá-lo. Observando bem, é possível perceber que Simondon estava compreendendo a arte de modo amplificado, considerando não somente a perspectiva do espectador em relação à obra, mas, principalmente, o modo como se processa a sua invenção. Assim, ele

345 Ibidem.

346 Ibidem, p. 392, tradução nossa.

347 Ibidem, p. 384.

348 AGUIRRE, 2019, p. 21, grifo do autor, tradução nossa.

aponta uma estética que considera a arte em um cadeia mais ampla. Nas palavras do autor,

> A estética não é unicamente nem primeiramente a sensação do "consumidor" da obra de arte. É também, mais originalmente ainda, o feixe sensorial, mais ou menos rico, do próprio artista: um certo contato com a matéria em processo de transformação. Experimenta-se uma afecção estética ao fazer uma solda, ao afundar um parafuso.[349]

A palavra "rico", que pode soar deslocada ou pejorativa no contexto da arte, deve ser entendida como indicação de uma percepção aguçada em relação a um fazer específico e não a um entendimento de uma qualidade privilegiada, como se o artista tivesse um dom especial. Coerente com esse pensamento e alinhada com o contexto desta tese, acrescenta-se aos exemplos do autor a fotógrafa em relação à câmera: a sensação do peso e tamanho influenciarão na tomada fotográfica; uma câmera de grande formato, por exemplo, restringe a locomoção em oposição a uma câmera mais leve. O mesmo ocorre com seus recursos técnicos, características da lente, responsáveis em grande parte pelo modo de deslocamento no espaço e pela relação com o assunto fotografado: ou seja, a intenção contida nesse ato fotográfico também passa pela relação com o objeto técnico câmera fotográfica.

Assim, a compreensão da estética por Simondon possui um vínculo com o entendimento do autor em relação ao pensamento estético, como uma lembrança do desdobramento, baseado em uma reconstituição de uma totalidade: "essa maneira de considerar o esforço estético induziria a erro se assim quiséssemos caracterizar as obras de arte, tais como existem no estado institucional numa dada civilização".[350] Trata-se de uma situação que não restringe a arte ao objeto, à obra acabada em relação ao espectador inserida em um contexto institucional.

O entendimento de que o estudo da imagem fotográfica deve manter uma relação horizontal com o estudo da câmera fotográfica, considerando o contexto do processo inventivo, encontra embasamento nesta proposta de Simondon sobre a tecnoestética, dentro de sua abordagem sobre a técnica e a estética, conforme discutido até aqui. Daí uma relação direta com a proposta do autor de não

349 SIMONDON, 2014, p. 384, grifo do autor, tradução nossa.

350 Idem, 2020b, p. 268.

considerar o objeto técnico pela sua utilidade, ou seja, no contexto desta tese, a câmera não é apenas um meio para capturar imagens – conforme mencionado no início do capítulo como um aspecto questionável na fotografia –, pois ela deve ser pensada em uma situação de horizontalidade em relação à imagem e à artista em seu processo. A separação entre objetividade e subjetividade tem no desdobramento sua origem e posterior influência num modo de pensamento sobre o técnico e o intelectual.

Desse modo, o objeto técnico simondoniano está inserido em uma realidade estética. Para ele, muito mais que uma estética relacionada à aparência, há uma estética que se relaciona com um acontecimento, uma ação. Esse olhar está presente quando o autor diz sobre o objeto técnico:

> O objeto técnico pode ser bonito de outra maneira, por sua integração no mundo humano que ele prolonga. Assim, uma ferramenta pode ser bela em ação, quando se adapta tão bem ao corpo que parece prolongá-lo de maneira natural e como que amplificar suas características estruturais.[351]

Não por acaso, o autor se vale da mesma abordagem em relação ao objeto estético, o qual "é objeto e sujeito ao mesmo tempo: espera o sujeito para pô-lo em movimento e suscitar nele, por um lado, a percepção, e por outro, a participação."[352] Um fluxo, movimento que pode mobilizar desejos e impulsos em prol de uma invenção. Entre o objeto técnico e o objeto estético existe uma fator intrínseco que é a ação, muito apropriada ao contexto aqui abordado. Há uma transformação do ser humano e seu meio, sendo que essa ação produz reverberações, como constata Simondon em seu texto "Cultura e técnica": "todo gesto técnico compromete o futuro, modifica o mundo e o homem como espécie cujo mundo é o meio." [353] O gesto surge do vínculo que se estabelece entre a artista e a câmera expandindo-se tanto internamente, pois a artista se transforma com as experiências vividas dessa relação, como externamente, visto que suas imagens podem ter um significado na cultura.

351 Ibidem, p. 276.

352 Ibidem, p. 284, grifo nosso.

353 Idem, 2014, p. 320, tradução nossa.

Assim, por esse motivo que o objeto estético não deve ser compreendido como sinônimo de obra de arte, o que levaria a alguns equívocos em relação à abordagem de Simondon. Um deles é de uma concepção de obra de arte relacionada ao belo. De fato, segundo Abbagnano,[354] essa compreensão foi admitida a partir do século XVIII. Nesse ponto da tese, essa questão se ressalta causando uma espécie de estranhamento. Por que Simondon utiliza o "belo"[355] para caracterizar uma ação? Ou então, como entender designações como "objeto de contemplação"?[356] O uso destes conceitos abre uma grande discussão no campo das artes. Certamente ele não estava falando de uma concepção tradicional, em termos artísticos, visto que a discussão do autor referente a esse assunto não se assemelha ao entendimento tradicional do belo. No campo das artes, tal ideia se vincula a um tipo de pensamento presente tanto em uma visão clássica quanto romântica, onde a contemplação era uma característica marcante na fruição da obra. Com a arte moderna e as diversas mudanças nas concepções artísticas ao longo dos anos até os dias atuais, o belo deixou de ser a tônica neste contexto.

A ideia do belo em Simondon não se refere à contemplação e deve ser lida, neste caso, como uma inversão do entendimento tradicional. Convém pensar na época em que Simondon escreve sua tese e seus textos posteriores, momento que reflete grandes transformações na arte em ruptura com ideias clássicas e românticas. Este vocabulário utilizado pelo autor parece deslocado nos dias de hoje, não sendo condizente com as questões atuais do mundo da arte. No entanto, deve ser compreendido pelas referências de sua época para não implicar-se em interpretações equivocadas. Somente desse modo é possível extrair o que é verdadeiramente relevante para compreender o seu pensamento e recuperar um sentido para a atualidade. Assim, Simondon desloca o sentido da técnica como utilidade, borrando os limites entre a contemplação como exclusivamente intelectual e a técnica como exclusivamente manual. Há uma transferência da ideia do belo subordinado a um objeto estático para o belo em um objeto em movimento. Além disso, o estético e o técnico não se encontram em posições

354 ABBAGNANO, 2007, p. 105.

355 "O objeto técnico não é belo em quaisquer circunstâncias e em qualquer lugar; é belo quando encontra um lugar singular e notável do mundo" (SIMONDON, 2020b, p. 275).

356 SIMONDON, 2014, p. 384, tradução nossa.

opostas, conforme Rodríguez, "existem fatos estéticos nos objetos técnicos e fatos utilitários nos objetos estéticos."[357]

Um outro aspecto que se evidencia, é que o belo em seu entendimento tradicional não se vincula a um fazer técnico, muito pelo contrário, trata-se de um termo que remete à ideia de um dom divino. Nesse tipo de arte, a beleza não é oriunda de uma habilidade humana, mas sim da canalização da perfeição divina pela figura do artista. Neste caso, não se considera a possibilidade de existir um auxílio técnico para a produção de uma obra. David Hockney,[358] conforme já mencionado, mostra o quanto possíveis usos de artefatos técnicos não eram evidenciados, sequer mencionados, justamente pelo fato de que uma ênfase na técnica poderia diminuir a importância da obra e do artista. Walter Benjamin faz uma menção sobre este aspecto da técnica, citando o esquema de um jornal chauvinista que influenciaria a propagação de uma desconfiança em relação a um objeto técnico que produz imagens:

> Querer "fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico". Aqui aparece, com todo o peso de sua nulidade, o conceito filisteu de "arte", alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica.[359]

Ao contrário, há uma situação oposta na teoria simondoniana, onde a técnica é parte da construção de seu pensamento e ocupa um papel central em sua abordagem sobre a estética: "é a tecnicidade da obra de arte que impede a realidade estética de ser confundida com a função de totalidade universal."[360] Justamente por este motivo que não se deve entender o belo de Simondon por tais

357 RODRÍGUEZ, 2020b, p. 24.

358 HOCKNEY, 2001.

359 BENJAMIN, 1987, p. 92, grifo do autor.

360 SIMONDON, 2020b, p. 278. A subjetividade está em relação à objetividade, remetem ao pensamento estético, mas não são a fase mágica. Se fosse considerada conforme no romantismo, a religiosidade prevaleceria, e o que Simondon propõe é que o pensamento estético é uma junção da tecnicidade e da religiosidade.

parâmetros tradicionais, pois sua postura em relação à técnica prevê uma relação entre tecnicidade e religiosidade, as quais remetem à fase mágica. Nesse ponto é muito pertinente a fala de Juan Diego Parra,[361] que entende a estética de Simondon como uma "estética expandida". Em referência ao belo, Parra identifica que "a estética desde Simondon, portanto, não se entende como um discurso, senão como um estado de processamento do sensível que motiva uma disposição específica para integrar-se ontologicamente no mundo da experiência."[362]

O belo de Simondon é a expressão máxima da oposição ao que é estático, como se ele usasse um contraste na escrita e no significado para enfatizar justamente o oposto do estático e do inatingível, ou seja, um olhar voltado ao movente e ao envolvente. Sobre este aspecto, Rodríguez identifica "ecos da provocação de Filippo Marinetti no Manifesto Futurista: 'um carro que ruge correndo à velocidade de metralhadora é mais bonito que a vitória de Samotrácia'." [363] Importante mencionar que tal identificação ocorre, segundo Rodríguez, por "um conhecimento próprio de uma era técnica",[364] e não por uma proximidade com o fascismo atribuída à figura de Marinetti, que não é o caso de Simondon. Trata-se de uma abordagem específica ao contexto em questão, onde a presença da técnica influencia modos de pensar e de fazer. Somado a isto, um distanciamento da contemplação – e, consequentemente, de uma postura de passividade –, já que a reprodutibilidade técnica foi responsável por modificar a relação do observador com a obra de arte, até então única e provida de sua aura.[365] Daí que se compreende nesta pesquisa a tecnoestética baseada no movimento e vinculada ao fazer processual.

Giovanni Carrozzini associa essa questão inicialmente a uma necessidade de redefinição do belo no desenho industrial, atividade condizente com um pensamento que alia a técnica à estética; no entanto, há um entendimento nesta

361 Em referência ao simpósio sobre tecnoestética, ocorrido no *IV Coloquio Internacional Gilbert Simondon – Individuación, Formación y Tecnologia*, realizado de 5 a 7 de novembro de 2019 na cidade de Medellín, Colômbia, em que estiveram presentes Gonzalo Aguirre, Juan Diego Parra, a autora desta tese e Zeto Borques (virtual). A fala de Parra é extraída de sua apresentação, momento que reverberou diretamente com este trecho, o qual foi apresentado no referido simpósio pela autora.

362 Ibidem, transcrição e tradução nossa.

363 RODRÍGUEZ, 2020b, p. 24.

364 Ibidem, p. 25.

365 BENJAMIN, 2015.

tese que uma associação entre um fotógrafo e uma câmera é da mesma natureza, já que pressupõe um nexo que suscita à ação. Essa compreensão relaciona-se ao processo, e mais especificamente ao acoplamento câmera-artista produzindo uma experiência estética. Assim, suas palavras são cabíveis também para o contexto do ato fotográfico:

> o estabelecimento de um outro critério para a avaliação tecnoestética do objeto pede o estabelecimento de um vínculo diferente entre os termos – sujeito e objeto – colocados em relação, que excedem os limites delineados pelo uso da categoria tradicional de contemplação como categoria principal da experiência estética.[366]

O fluxo presente na invenção de uma fotografia é a base de um pensamento processual, de onde se destaca a importância de ressaltar uma relação de *imagens-experiência* com *imagens-invenção* e não uma abordagem exclusivamente voltada à análise de imagens concretas. Importante mencionar que a arte interativa avançou nesse tema, do ponto de vista da percepção da obra, mas as discussões sobre o processo em fotografia merecem atenção.

Desse contexto de Simondon, é possível apreender um contexto expandido em torno da palavra arte. Voltando à artificialização e, agora, à artificação, duas palavras com a mesma raiz – *art* –, terminadas com um substantivo que designa movimento – *ação* –, que induzem o pensamento a um verbo. Não possuem o mesmo do significado, pois apesar de parecidas, conduzem a reflexões singulares. Neste capítulo, funcionam como uma síntese de toda a discussão apresentada, tendo como base principal a abordagem de Simondon sobre a técnica e a estética. Delas derivam questionamentos que, ao longo da investigação, se mostraram coerentes com o encaminhamento teórico-prático e com a construção de uma narrativa de pesquisa. A fotografia, apresentada nesta tese em uma concepção ampla, não restrita à imagem fotográfica, é um tema que ajuda a compreender tanto a teoria simondoniana ao mesmo tempo em que é possível compreendê-la de um modo muito particular justamente por investigar a abordagem proposta por Simondon. Há aqui uma membrana permeável que está presente em toda a tese.

366 CARROZZINI, 2011, p. 67, tradução nossa.

Considerando o contexto do desdobramento da fase mágica de Simondon, o que se propõe nesta pesquisa é uma relação entre *artificialização* e *artificação*, termos aproximados aqui em prol de uma relação mais humana com a técnica. Um outro aspecto levantado neste ponto é a relação que tais termos mantêm com a permanência da espécie: ambos podem ser compreendidos em uma perspectiva da transdução. Assim sendo, a seguinte fala de Simondon fortalece esse entendimento:

> a arte, na celebração e na entronização finais que realiza, transforma a realidade consumada e localizada *hic et nunc* numa realidade que pode atravessar o tempo e o espaço: torna inconclusa a realização humana. É habitual dizer-se que a arte eterniza as diferentes realidades. Na verdade, a arte não eterniza, mas torna algo transdutivo, dando à realidade localizada e acabada o poder de passar para outros lugares e outros momentos. Ela não eterniza, mas confere o poder de renascer de se realizar novamente; deixa sementes de quididade; dá ao ser particular, realizado *hic et nunc*, o poder de ter sido ele mesmo e, ainda assim, ser de novo ele mesmo, mais uma vez e uma multidão de outras vezes. A arte afrouxa os laços da hecceidade; multiplica a hecceidade, dando à identidade o poder de se repetir sem deixar de ser identidade.[367]

A artificação estaria mais próxima do mundo mágico primitivo enquanto a artificialização se aproxima mais do mundo posterior ao desdobramento. O processo inventivo, de onde surgem *imagens-experiência*, e a invenção de imagens, as já especificadas *imagens-invenção*, seria um modo de recriar um mundo que foi perdido. Além disso, é possível pensar em um modo de permanência da espécie pela cultura, visto que o objeto pode atravessar o tempo prolongando a existência de quem o criou. Com base em Simondon, o pensamento desenvolvido nesta tese pode ser melhor compreendido pela figura 18.

367 SIMONDON, 2020b, p. 295, grifo do autor.

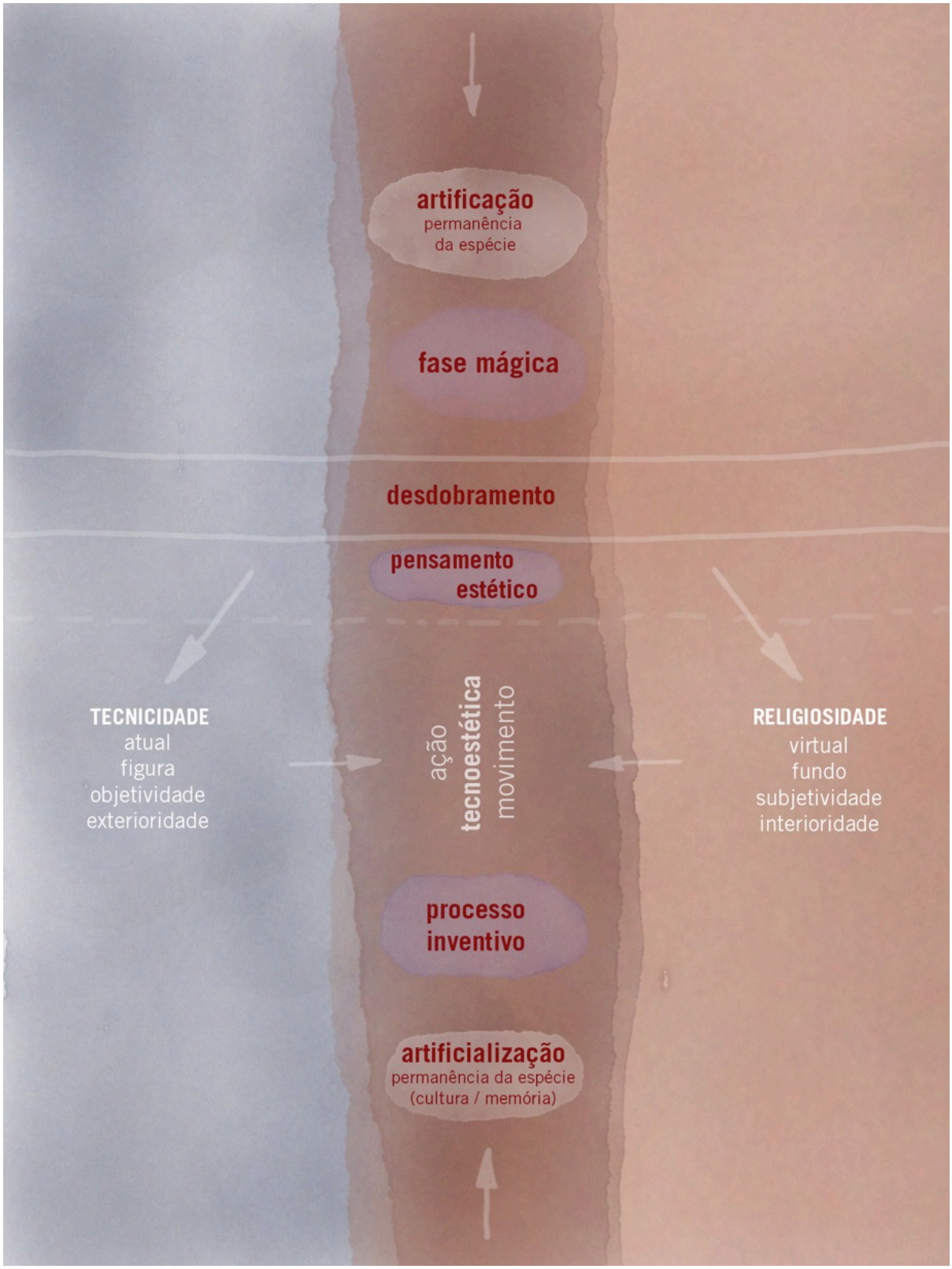


Figura 18 – Relação entre o pensamento de Simondon e leitura feita nesta tese sobre a tecnoestética e o processo inventivo. Fonte: Carolina Peres.

A estrutura central indica a potência de um encontro, como em um encontro das águas de dois rios distintos: tanto um polo quanto o outro evidenciam características necessárias a esse fluxo, ou seja, a fluidez e permeabilidade, antes ou depois do desdobramento. Essa linha é sugerida por Simondon quando diz: "existe uma linha contínua que vai do pensamento mágico ao pensamento estético, assim como existe em cada uma das ordens modais do pensamento algo que subjaz das outras ordens, que traduz simbolicamente a unidade primitiva rompida."[368] Por essa linha, é possível compreender que há um caminho implícito que conecta uma ponta a outra. Em relação à tradução simbólica, é pertinente aqui retomar a ideia de símbolo, conforme discutido no capítulo dois em relação à *imagem-experiência* e à *imagem-invenção*, em sua reciprocidade simbólica. A linha que sugere a permeabilidade (figura 18), onde se situa o processo, deve ser compreendida também como uma aproximação de metades (tecnicidade e religiosidade) que remetem à fase mágica. Segundo Simondon, "cada realidade separada é símbolo de outra, assim como uma fase é símbolo de outra ou outras".[369] A fotografia pensada em uma horizontalidade técnica e estética alcança de modo intenso essa relação. Tendo por referência as palavras de Aguirre,

> o caminho de acesso a essa força reflexiva tecno-religiosa deveria acontecer por uma tecnoestética que comece por atender à força estética dos chamados 'objetos técnicos' e à força técnica (operativa) dos chamados 'objetos artísticos'.[370]

Yuk Hui afirma que "o objeto de arte é o sensível, e a organização do sensível por artifícios é *techné*."[371] Ainda segundo ele:

> O artista é quem abre, através do seu trabalho, um processo de transindividuação, significando uma individuação física e coletiva. Se a obra de arte é a consequência da *techné* do sensível, e se tal

368 Ibidem, p. 290.

369 Ibidem, p. 242.

370 AGUIRRE, 2019, p. 26, grifo do autor, tradução nossa. Aguirre apresenta uma visão da fase mágica e os seus desdobramentos em uma abordagem que envolve uma estética do Direito e implicações em relação à teoria de Simondon. Importante considerar o esquema apresentado pelo autor (Ibidem, p. 34), tendo como base a fase mágica e seu desdobramento em tecnicidade e religiosidade. Além das questões envolvendo a arte e o pensamento estético, ele inclui o conhecimento científico e o saber ético, em uma leitura que abrange tais aspectos não tratados nesta tese.

371 HUI, 2019, sem página, grifo do autor, tradução nossa.

> *techné* abre a alma noética a um circuito do social, então o artista assume o papel de um facilitador da individuação.[372]

Essa fala de Yuk Hui evidencia a conexão que existe entre a câmera e a artista, pois é no ato de artificialização que o pré-individual abre uma perspectiva de se conectar com o transindividual, o coletivo. E como se dá a organização do sensível? Justamente pelo processo, que, no caso desta tese, refere-se ao ato fotográfico.

Se na fase mágica havia uma aderência entre figura e fundo, após o desdobramento se ramificam, há uma defasagem. Conforme indicado na leitura aqui apresentada (figura 18), o processo pode ser capaz de promover uma experiência próxima àquela anterior ao desdobramento, pois é no fluxo de um processo que se intensifica uma relação entre o atual (figura) e o virtual (fundo). Sobre este aspecto, cabe uma referência ao que Simondon diz em um trecho do curso sobre imaginação e invenção que "o criador é sensível ao virtual."[373] Essa afirmação tem relação direta com a atuação da artista como alguém que possibilita a existência de mundos e realidades novas que ganham existência no universo da arte.[374] A descrição do autor é muito próxima de uma vivência em um processo inventivo:

> Todo inventor em matéria de arte é futurista em uma certa medida, o que quer dizer que ultrapassa o *hic et nunc* das necessidades e dos fins envolvendo no objeto criado fontes de efeitos que vivem e se multiplicam na obra.[375]

A artista é aquela que, em sua ação, antecipa o futuro, vê potencialidades no virtual, oferece novos modos de pensar o presente influenciando o futuro, porém sustentado pelo seu passado. Com isso, ativa sua influência no meio em que vive, do modo como diz Simondon:

> O gesto técnico não se esgota em sua utilidade como meio; ele conduz um resultado imediato, mas ele inicia uma transformação

372 Ibidem.

373 SIMONDON, 2008, p. 182, tradução nossa.

374 Neste caso, é necessário entender que virtual tem um significado distinto de digital, como se poderia pensar por se tratar de uma discussão em fotografia. Diferencia-se também de realidade virtual.

375 SIMONDON, 2008, p. 182, tradução nossa

> do meio, que reagirá nas espécies viventes das quais o homem forma parte.[376]

O virtual se materializa em uma imagem, porém, não aprisiona o real, mas este real serve de suporte para que se evidencie algo que não era "visto" na realidade comum. Trata-se de um direito à existência promovido pela artista da mesma forma que um direito àquele que entra em contato com a obra de perceber algo que não era óbvio, pois o processo não está vinculado somente à artista no momento de sua invenção. A obra também é responsável por mobilizar processos naquele ou naquela que entra em contato com ela. Aqui novamente se evidencia o processo cíclico da imagem e a relação entre *imagem-experiência* e *imagem-invenção*. Assim, as individuações ocorrem tanto no processo de invenção quanto posteriormente no contato com a obra. Nesse sentido que a afirmação de Simondon ganha força e conecta o pensamento estético a esse contexto: "o pensamento estético apreende os seres como individuados e o mundo como uma rede de seres em relação de analogia."[377] Isso significa considerar cada ser em seu próprio processo de potência onde figura e fundo se completam.

> A relação de participação que liga as formas ao fundo é uma relação que transpõe o presente e difunde uma influência do futuro no presente, do virtual no real. É que o fundo é o sistema de virtualidades, dos potenciais, das forças que caminham, enquanto as formas são o sistema da atualidade.[378]

Nesse ponto é possível utilizar a noção de rastro, não como uma relação da imagem concreta com o real de onde ela se adere, conforme mencionado no início deste capítulo, mas rastro como na discussão de Didi-Huberman, ou seja, "fluxo dado com seu vestígio em movimento".[379] Por esse motivo o autor reconhece que, somente após Simondon, seria possível compreender uma cronofotografia como a de Éttiene-Jules Marey (figura 19), onde a abertura da máquina com sua margem de indeterminação poderia despertar um fundo dinâmico, ou seja, "o próprio meio das formas tornadas visíveis."[380]

376 Idem, 2014, p. 320, tradução nossa.

377 Idem, 2020b, p. 282.

378 Ibidem, p. 108, tradução nossa.

379 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 105, tradução nossa.

380 Ibidem, p. 106.

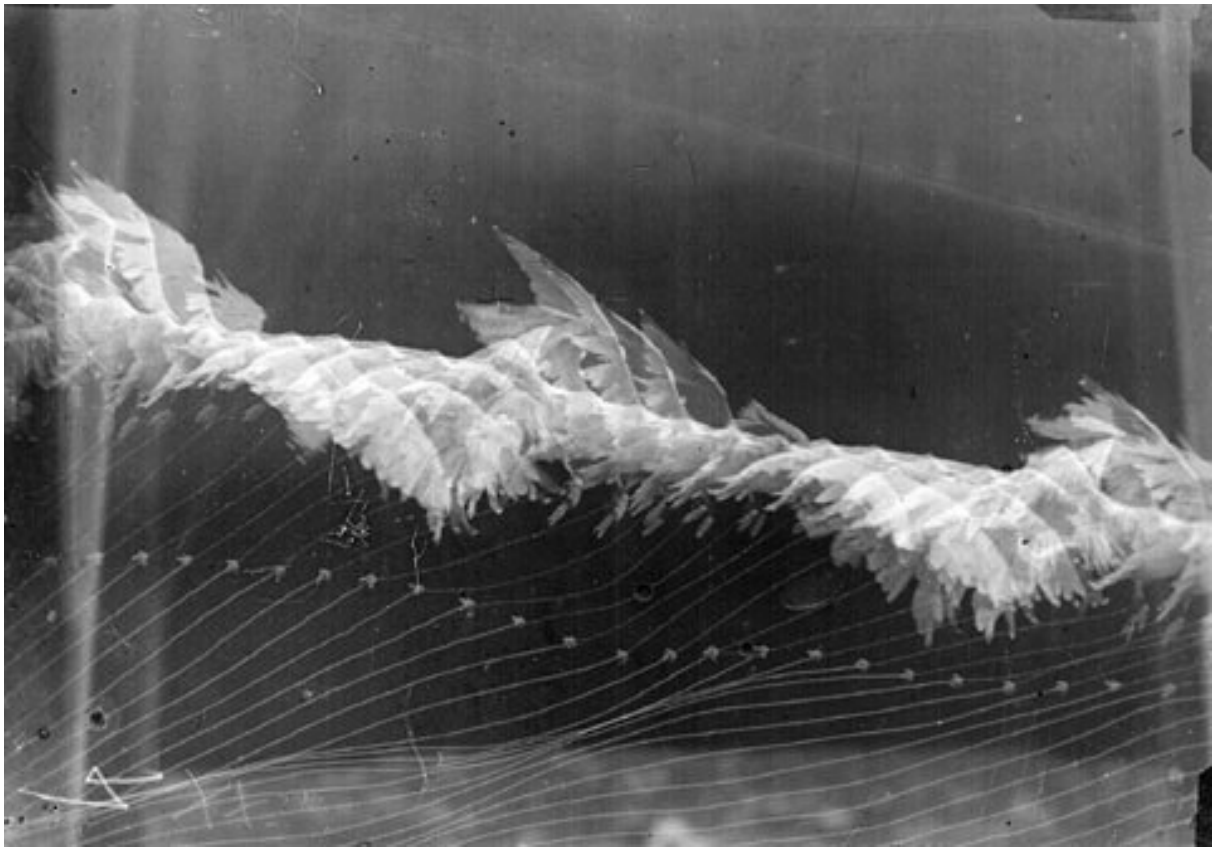


Figura 19 – Éttiene-Jules Marey, *Vol de goéland*, 1887. Cronofotografia sobre placa fixa. Paris, Collège de France.

Entende-se aqui que o rastro não está na imagem concreta, mas no acontecimento e na memória, neste último caso permanecendo como uma imagem-lembrança que se torna símbolo, em uma leitura baseada em Simondon. Recorrendo novamente a Didi-Huberman, fica evidente como uma *imagem-experiência*, conforme proposta nesta pesquisa, pode ser reconhecida na discussão do autor:

> De repente, alguma coisa aparece. Uma porta se abre. Uma borboleta passa batendo as asas. Um raio parte o céu. Uma chama surge na mão do mágico. "De repente": modo de dizer a duração inframince do fenômeno, sua singularidade – visual e temporal – de aparição. Modo de dizer que, quando *se passa* alguma coisa, aquilo que aparece está frequentemente de *passagem* para desaparecer quase imediatamente.[381]

381 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 81, grifo do autor, tradução nossa. Observação da autora desta tese: a palavra *inframince* tem um significado próximo de "ínfima", não sendo esta a tradução exata, por isso foi mantida a palavra original. Faz sentido aqui *inframince* no sentido de Marcel Duchamp, segundo Leila Reinert, "uma descoberta (não uma invenção ou criação), são anotações apreendidas da observação de estados das coisas para proposições artísticas e reflexões estéticas a partir de um conjunto de sensações sutis" (REINERT, 2019, p. 62).

Algo que aparece e desaparece, mas que, no entanto, não desaparece por completo, pois permanece como símbolo. Um olhar que capta aparecimentos e desaparecimentos deve ser sensível aos "desaparecimentos" que persistem na memória (Imago). A artista com sua câmera está sempre atenta ao que solicita "aparecer": a esse virtual que pode vir a ter o direito de existir em um novo mundo. Aqui há uma relação direta à invenção de novos mundos pela imagem, conforme mencionado no início deste capítulo. O que não significa que esse pensamento seja válido somente para imagens que tornam visíveis o rastro do movimento, como na imagem de Marey (figura 19). O voo da gaivota demonstra o percurso do pássaro, mas a imagem traz uma relação de outra natureza. A artista está sempre atenta a esse rastro, pois o virtual manifesta uma possibilidade de existir, ou seja, se faz necessário *saber ver*, como diz David Lapoujade, tendo por base o pensamento do filósofo francês Etienne Souriau:[382] "nos cosmos das coisas, há aberturas, inúmeras aberturas desenhadas pelos virtuais. Raros são aqueles que as percebem e lhes dão importância; mais raros ainda aqueles que exploram essa abertura em um experimentação criadora."[383] Nesse ponto, a artista é aquela que sabe modular esse fundo; aquela que é capaz de estabelecer uma conexão com seu universo interior (*imagem-experiência*) com esse virtual exterior. Nesse ponto, interioridade e exterioridade se aproximam e podem ser o estopim para a invenção de uma imagem fotográfica (*imagem-invenção*). Tanto a *imagem-invenção* (objeto artístico) como um processo inventivo que contém *imagens-experiência* (objeto estético) são responsáveis por produzir novos mundos inseridos em um contexto que se torna lugar de potência. Lugar este em que a câmera (objeto técnico) tem um papel importante ao se acoplar à artista. A recriação de uma vivência similar à fase mágica ocorre pela intensificação desse fundo com sua figura, pois a artista trabalha a fim de articular o virtual com o atual. Desse modo, a ação que envolve um gesto conduz tal articulação, que pode ser relacionada à própria fala de Simondon:

382 Sobre esse assunto, ver Alice Haumont (HAUMONT, 2002), que faz uma leitura comparando o pensamento de Souriau (SOURIAU, 2017) com o de Simondon. Ver também Isabelle Stengers e Bruno Latour (STENGERS; LATOUR, 2017) os quais fazem uma observação interessante sobre Souriau e Simondon: os dois pertencem à mesma época, sendo que o termo "modos de existência", presente na obra de ambos, entraria na moda mais tarde.

383 LAPOUJADE, 2017, p. 44.

> o objeto estético é uma mescla: invoca um certo gesto humano e, por outro lado, para satisfazer esse gesto e corresponder a ele, contém um elemento de realidade que é o suporte desse gesto, ao qual o gesto se aplica e no qual se realiza.[384]

Aqui é pertinente mencionar o papel da afetividade instituindo uma relação, conforme abordado no capítulo um. De onde se compreende que o simbolismo poético, presente nessa recorrência estética, está contido virtualmente "nas premissas do objeto-símbolo a ser contemplado e atuado, misto de atividade e de conhecimento."[385] Entende-se aqui que Simondon se refere a uma relação não somente mental, mas também a uma relação que solicita a participação.

A intenção em produzir objetos artísticos não se restringe a um tempo ou espaço específico. Esta afirmação se refere inclusive à própria *imagem-invenção*: entendida como resultado inacabado de um processo ela pode despertar outros processos. A potência desse pensamento pode ser percebida em estreita sintonia com a prática e, neste caso específico – a produção de imagens – passa pelo caminho da existência. Nas palavras de Simondon, o criador,

> é aquele em quem a gênese das imagens revela o desejo de existir dos seres; – de existir, ou melhor, de existir uma segunda vez renascendo em um universo significativo onde cada realidade local comunica com o universal e onde cada instante, em lugar de ser sepultado no passado, é a origem de um eco que se multiplica e se matiza diversificando-se.[386]

Somado a isso, uma atenção voltada ao acontecimento e à ideia de encontrar coisas onde aparentemente elas não existem, mas de fato ali estão. Ou, ainda, dar a possibilidade da existência de algo para evidenciar a própria existência e singularidade. Aqui, a associação com outros autores amplifica esse pensamento, como, por exemplo, a abordagem de Lapoujade, que enfatiza um ponto que nesta tese muito se aproxima do entendimento sobre o que diz Simondon. Ou seja, há uma

> solidariedade da obra e do criador, na medida em que eles se fazem existir um através do outro. A obra aumenta, finalmente, sua

384 SIMONDON, 2020b, p. 283.

385 Idem, 2020a, p. 236.

386 Idem, 2008, p. 182, tradução nossa.

> realidade enquanto cresce a alma do criador pela perspectiva aberta pela obra.[387]

Entende-se aqui que há uma dupla condução em relação a existências precárias, instáveis e que carecem de um olhar atento para serem vistas. Nas palavras de Peter Pál Pelbart:

> carregamos sua existência assim como eles carregam a nossa, na medida em que, sob certo ponto de vista, só existimos quando fazemos existir outros, ou que ampliamos outras existências, ou quando vemos "alma" ou "força" ali onde outros nada viam ou sentiam, e assim fazemos com eles causa comum.[388]

O vínculo da câmera fotográfica com a imagem não é somente técnico, é estético, sendo, consequentemente, tecnoestético; e artístico, na medida em que se torna também um elemento essencial ao longo do processo inventivo de um trabalho em arte. Nesse último caso, entende-se a obra vinculada ao contexto do processo que a origina, pois um é consequência do outro, ou seja, um objeto artístico é oriundo de um processo de invenção movido por etapas que envolvem percursos poéticos e uma elaboração complexa, conforme visto no capítulo um.

Transpondo esse entendimento para o assunto discutido nesta tese, é possível verificar que, consequentemente, a ação conduzirá um fazer artístico específico e singular, em relação direta com uma imagem concreta, fruto dessa experiência. A imagem fotográfica como objeto artístico – *imagem-invenção* – se dá nesse contexto, sendo parte de um ciclo mais abrangente em relação a esse processo que a contém, no qual podemos incluir também as fases do ciclo de imagens propostas por Simondon – *imagens-experiência* –, conforme visto no capítulo dois. De modo geral, todo objeto artístico é apenas uma etapa de um processo inventivo, que passa pelas mesmas fases do ciclo da imagem e de processos de individuação. Sua existência não encerra um ciclo, mas o alimenta, tanto em relação ao ser inventor quanto ao coletivo que o absorve. Retomando a ideia da existência de uma relação direta entre a câmera e a imagem concreta, e a afirmação de Flores, é possível ir um pouco mais além: há sim uma dependência morfológica das imagens em relação à câmera, mas há também um campo de imagens mentais que habitam a

387 LAPOUJADE, 2017, p. 95.

388 PELBART, 2013, p. 398, grifo do autor.

artista, sendo muitas delas ativadas pelo processo inventivo e pela relação com o objeto técnico fotográfico.

O que se verifica é a existência de um vínculo entre o objeto técnico, o objeto estético e o objeto artístico, que aqui se apresenta na relação entre a câmera fotográfica, o processo inventivo e a imagem fotográfica, os quais podem assumir uma relação de elasticidade ao serem pensados no contexto aqui apresentado. O diálogo com a teoria de Simondon permite conduzir de modo profícuo uma reflexão que se situa nesse campo não estático, inacabado e em constante renovação, e que opera transdutivamente um fazer processual infinito em suas possibilidades. Revela-se, assim, uma reflexão expandida sobre a imagem, em sua natureza concreta e abstrata, e sua dupla potencialidade: ativa em um processo inventivo e como objeto existente no mundo.

4. SOBRE UMA EXPERIÊNCIA

389

4.1 Narrativa de um processo

Falar sobre uma experiência em um processo inventivo de imagens é como extrair um fragmento de algo, como uma casca de uma árvore, uma pétala de uma flor, uma pedra de um rio. Nunca será *a* experiência em si, mas um símbolo dela. Tais fragmentos não necessitam da completude, de voltar a ser o que foram algum dia: separados de seu contexto, assumem uma nova possibilidade de existência. Como esta tese, com seus fragmentos de uma experiência poética, seus fragmentos de uma experiência teórica, envolvidos em pontos que se atravessam. Sim, uma teoria torna-se também experiência *se* for vivenciada, assim como estar em contato com uma obra de arte e ser de algum modo mobilizada por ela, ou estar em um processo em busca de acontecimentos que se tornam experiências transformadoras. Os vários pré-individuais chegam até o meu pré-individual, vindos de outros artistas, autores, pesquisadores. A escrita é, ao mesmo tempo, um recurso e um novo percurso que permite reviver um ato fotográfico, este último entendido aqui conforme a discussão presente nesta tese.

Não é possível conhecer uma origem exata, o que inicia uma determinada experiência, há apenas a possibilidade de extrair um fragmento de tempo e se

389 Carolina Peres, estudo para o ensaio *Atravessamentos*, 2018.

envolver em um exercício de reconhecimento. Lembro das cascas de Didi-huberman,[390] na abordagem do autor, são cascas que viraram imagens, que remetem a um passado ao mesmo tempo que o remexe, criando experiência. Um testemunho que mantém vivo um acontecimento, tentando reconstruí-lo no presente. O autor constrói experiências, e, não por acaso, ele possui uma câmera. Em minhas experiências, uma câmera me leva a ter fragmentos de imagens, fragmentos de pensamentos, fragmentos de experiências, não somente isso, eu levo comigo esse objeto para me aproximar daquilo que é ao mesmo tempo interno e externo a mim. A câmera, no entanto, não é onipresente, onde habitam as *imagens-experiência* há um misto de sensação, de pensamento, de atenção, em que a câmera é um fragmento em um acontecimento, isto é, nem todas as imagens podem ser capturadas por esse objeto técnico. Porém, sua presença se relaciona com as *imagens-experiência* em um processo de concretização, até a invenção de uma imagem fotográfica, pela conexão entre memórias que conduzem a tomada da imagem. Uma imagem concreta carrega tais imagens mentais em sua gênese.

Falar sobre a prática desenvolvida durante esta pesquisa e em virtude dela, significa também falar de *uma* experiência de *um* modo, sem desconsiderar que outros modos seriam possíveis, visto que são inúmeras as possibilidades narrativas de contar uma história. Retomo a ideia de movimento, que permeia a discussão ao longo desta pesquisa, um elemento condutor tanto do pensamento teórico quanto do prático, que une um determinado tipo de fazer. Uma das primeiras propostas de investigação surgiu de um resquício de vídeo das imagens de "Fonte", não utilizado na pesquisa de mestrado. Em "Fonte", já havia a sugestão de movimento e continuidade, pois o trabalho foi apresentado na galeria do Instituto de Artes da Unesp em projeções ininterruptas em um ciclo que não tinha começo, nem meio, nem fim. A imagem fotográfica estática se apresentava em movimento, em modo contínuo e cíclico. Da mesma forma, a imagem continha de maneira implícita essa ideia, como pode ser visto na figura 20, uma junção de quatro fotografias, indicando um fluxo onde não há delimitação entre tais imagens.

390 DIDI-HUBERMAN, 2017. O autor relata sua visita ao museu Auschwitz-Birkenau, localizado na Polônia. Apesar de ser um contexto bem distinto do discutido nesta tese, de um passado condenável como o Holocausto, me chamou a atenção o modo como Didi-Huberman constrói essa experiência tendo em suas mãos uma câmera. Além disso, ele estabelece uma relação muito pertinente entre as suas imagens, as imagens do Holocausto e a memória. As cascas das árvores, coletadas no referido lugar, são fragmentos que remetem ao referido contexto e à sua abordagem.

Figura 20 – Carolina Peres, *Fonte*, 2015, fotografia. Fonte: arquivo pessoal.

As imagens de “Fonte” eram fotografias estáticas e, ainda que eu não tivesse trabalhado com o vídeo, o movimento já estava presente conceitualmente. Já os experimentos em vídeo propriamente ditos, feitos na época desse trabalho, não foram utilizados e só retomei durante esta pesquisa. Assim, utilizando as sobras de imagens, fragmentos de movimentos de “Fonte”, fiz a proposição de um primeiro estudo conduzido como parte do processo, dentro da proposta desta pesquisa. A partir desse momento, passei a experimentar o recurso da imagem em movimento, buscando criar outras realidades pela observação de situações do cotidiano. Para isso, utilizei recursos simples como rotação da imagem e desaceleração do tempo com o intuito de criar outras percepções espaciais, evidenciadas justamente pela minha atuação conjunta com um objeto técnico que possibilitava alcançar tais resoluções. Esses estudos funcionaram como primeiros esboços dentro de uma pesquisa em que eu investigava o movimento na imagem, nesse momento com o recurso do vídeo (figuras 21 e 22). Esses vídeos me permitiram sondar a ideia de movimento, de onde eu percebi que não necessariamente ele deveria ser literal, mas estava contido no próprio processo investigativo da tese. Ao mesmo tempo, me ajudaram a entender inclusive o movimento da teoria.

Figura 21 – Carolina Peres, *Movimentos breves*, 2017, imagem digital em vídeo feita com câmera de celular. Disponível em: <https://vimeo.com/318668398>. Acesso em: 20 fev. 19.

Figura 22 – Carolina Peres, *Movimentos breves*, 2017, imagem digital em vídeo feita com câmera de celular. Disponível em: <https://vimeo.com/318669816>. Acesso em: 20 fev. 19.

Assim, começava a ficar mais claro para mim um percurso onde a relação entre a imagem e o movimento eram elementos presentes nas minhas investigações, independente do recurso utilizado. Paralelamente, houve uma expansão para desenhos, rascunhos em papel, em arquivos digitais, onde busquei elaborar visualmente questões, ideias, texturas, como método de compreensão dos estudos teóricos e práticos (figura 23). Pouco a pouco, esses materiais foram se constituindo como geradores de conteúdos de pesquisa. Um espaço não-linear e sem regras pré-definidas que contribuiu para o avanço investigativo. As sobras de imagens referem-se também a imagens de arquivos pessoais, em que resgatei fotografias que dialogam com a pesquisa por outra via, aqui utilizadas em alguns casos nas epígrafes e ilustrações.

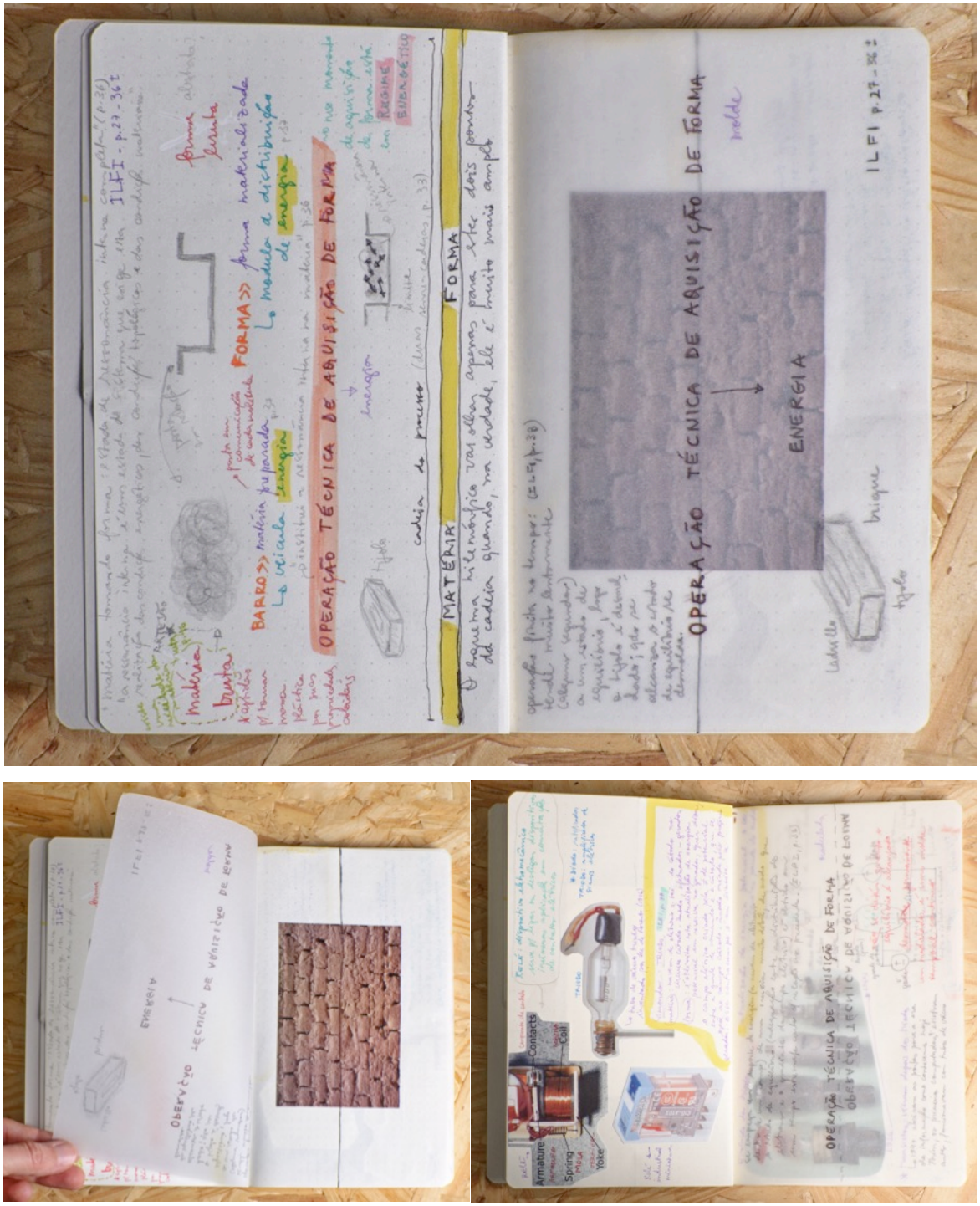


Figura 23 – Desenhos e rascunhos como parte do processo. Fonte: arquivo pessoal.

Por estar vinculado às experiências ao longo da pesquisa, esse material se manifestava como parte essencial do processo inventivo, de onde eu reconhecia caminhos a serem seguidos e explorados. Esse método deixou evidente o quanto a teoria se entrelaça à prática de modo natural, permitindo um encaminhamento das

questões e propostas desta tese. Muitas das dúvidas em relação à teoria foram trabalhadas por essa via, um modo de compreender visualmente aquilo que não era suficiente apenas pelo texto. De modo natural, esse recurso se tornou fonte de reflexão e parte do direcionamento da tese, sinalizando inclusive resoluções de estruturação da pesquisa (figura 24).

Figura 24 – Caminhos da construção da tese elaborados em rascunho. Fonte: arquivo pessoal.

Os encaminhamentos teóricos, por sua vez, necessitaram de uma compreensão operada na prática: como captar o pensamento de Simondon dentro de uma vivência de processos relacionados ao fazer em arte? Os três primeiros capítulos desta tese indicam as três vias essenciais que deveriam estar evidentes tanto na atenção ao acontecimento quanto em uma posterior reflexão, isto é, o processo de

individuação, o ciclo da imagem, a técnica e a estética, todos eles baseados na teoria do autor. No entanto, a separação em capítulos, necessária para fins de estudo, não acontece na prática. Há uma sobreposição constante de todas as questões levantadas, funcionando como camadas que ocorrem simultaneamente. Por esse motivo, para falar sobre a(s) experiência(s) se faz necessário extrair seus fragmentos, os quais permitem uma aproximação de cada aspecto em sua especificidade.

Os primeiros experimentos com imagens em movimento, mencionados neste capítulo, revelam uma característica do meu fazer. Costumo trabalhar com a atenção aos acontecimentos do cotidiano, independentemente de quais sejam. Trata-se de um procedimento de trabalho, que requer uma abertura a ocorrências não previstas. A resolução é tomada durante o acontecimento, pois não há um planejamento inicial sobre *como* será feita a imagem. Aqui refiro-me ao acontecimento propriamente dito, visto que as escolhas como lugar, horário, equipamento, por exemplo, podem ser pensadas previamente. A atenção ao acontecimento é tão complexa como um procedimento baseado em planejamentos prévios, caso de artistas como Bill Viola, que planeja minuciosamente suas produções.[391] Conforme abordado no capítulo dois, e, em referência direta a Simondon, identifico em minha atuação o estabelecimento de uma espécie de território onde ocorre uma sintonia fina com os acontecimentos, pois sou sensível a eles, tanto os atuais quanto os virtuais, conforme discussão apresentada no capítulo três. Esse fazer depende muito de um conhecimento especializado em relação às soluções encaminhadas em função de uma construção poética. Todo o pensamento envolto nesse fragmento de tempo que leva à invenção ocorre de modo integrado, tanto em relação à construção simbólica, como em relação ao objeto técnico que me ampara e potencializa minha ação, quanto em relação ao meio que envolve tudo isso.

A proposta desenvolvida nesta tese previa desde o início a invenção de um ensaio fotográfico que dialogasse com a pesquisa em andamento. Ao invés de analisar um trabalho já pronto, propus a construção conjunta de um pensamento poético em sintonia com as reflexões teóricas. Nesse processo, a questão sobre como fazer essa integração esteve muito presente, no entanto, percebi a necessidade de ter

391 HANHARDT; PEROV, 2018.

uma abertura intuitiva a possíveis encaminhamentos. Saber o caminho a seguir é importante em uma pesquisa acadêmica, não se trata de não reconhecer esse fato, mas de dar espaço para o acontecimento se mostrar pertinente a uma discussão específica. No campo das artes, as incertezas são importantes vias de acesso ao conhecimento, pois um processo inventivo revela seu potencial nesse ambiente metaestável.

Trabalhando desse modo intuitivo na busca por uma abordagem prática, que agora é revivida de outra maneira, isto é, pela escrita e pela reflexão sobre a experiência, percebo que eu buscava compreender modos de vivenciar um processo de individuação em sua amplitude técnica, psíquica e coletiva, em um movimento cíclico, este último conforme discutido no capítulo dois. Minhas escolhas buscaram envolver as possibilidades contidas em ciclos de *imagens-experiência*, em relação aos acontecimentos do meu processo de invenção de imagens, e dos acontecimentos que passavam por mim pelo contato direto com *imagens-invenção*, ou seja, por obras de outras ou outros artistas. Toda a discussão apresentada nesta tese não se limita a essa escolha, pois, conforme já especificado, trata-se de *uma* possível experiência. Várias situações seriam pertinentes a esta investigação, como uma paisagem, uma fonte em uma praça, um lugar qualquer em uma cidade, inúmeras experiências cabem nesta reflexão. Mas, naquele momento, o que me mobilizou foi o contato com outra obra, que me fez encontrar virtualidades para a invenção de uma nova existência, tanto pessoal quanto de imagens. Como eu existo ao mesmo tempo que faço existir? Assim, criar uma possibilidade de experiência em relação a outra obra artística se mostrou relevante, pois deixou evidente a natureza cíclica que um acontecimento pode ter.

No início de 2018 tive contato com Tal Isaac Hadad,[393] artista francês convidado a expor na 33ª Bienal de Artes de São Paulo. Nesse encontro demonstrei meu interesse em acompanhar o processo de preparação da obra "Recital para um

393 Texto extraído do site do artista: "Tal Isaac Hadad desenvolve *performances* como uma celebração de conexão e encontro onde se aprende a ouvir. Ele cria experiências de escuta e pesquisa coletiva que levam a novas formas de intercâmbio público e narrativas musicais. Seus trabalhos anteriores foram apresentados no museu do herault (bps22), na Philharmonie de Paris, no festival Verbo em São Paulo, no internacional Istambul e no programa de *performance* Fiac Paris. Sua última coleção de peças envolveu cantores de ópera e coral de orquestra, trazendo um grande público, juntamente com performances contínuas e instalação de arte. Usando a acústica fisiológica e a psicologia coletiva, o "canto" torna-se uma ferramenta voltada para a atenção a novos tipos de respostas sensoriais. Definindo novos parâmetros para o público. Envolve o cérebro, o corpo dos intérpretes ou o público em experiências meditativas, primitivas e íntimas." (tradução nossa). Disponível em: <https://sites.google.com/view/talisaachadad/archives?authuser=0>. Acesso em: 17 ago. 2020.

massagista", que ele iria apresentar na exposição sob curadoria da artista Sofia Borges, dentro da curadoria geral de Gabriel Pérez-Barreiro. Desse modo, passei a acompanhar o trabalho durante as oficinas de preparo da obra. Como pesquisadora e, principalmente, pesquisadora de processos e procedimentos artísticos, me interessei inicialmente pela oportunidade de conhecer um outro processo que não o meu, mas não necessariamente de apresentar como estudo de caso nesta tese, visto que a natureza do trabalho de Tal Isaac Hadad não era a imagem e sim a *performance* e o canto. Acompanhei duas oficinas realizadas no mês de maio[394] e duas oficinas no mês de agosto,[395] além de ter o contato direto com o artista ao longo desse tempo e conhecer detalhadamente sua proposta e o trabalho de preparação da obra. Um outro aspecto que também me interessava era a oportunidade de conhecer o desenvolvimento de um trabalho que seria ativado em um dos principais eventos de arte de um circuito internacional. Ao acompanhar de perto uma produção como essa, é possível, inclusive, ter uma dimensão mais aproximada das relações institucionais que permeiam um trabalho artístico em uma Bienal, uma experiência importante para mim, como pesquisadora em artes. Fica evidente, nesse caso, que a arte dentro de tal contexto indica uma certa normatividade quanto à vivência em relação às obras e a inserção das mesmas em um determinado mercado.[396] Além disso, sendo um trabalho de natureza efêmera, me interessava acompanhar o seu desenvolvimento ao longo dos quatro meses de exposição, pois sabia que se tratava de uma obra em processo contínuo de elaboração. Assim, estive presente semanalmente na Bienal, em uma média de um a dois dias por semana.

Pouco a pouco fui me apoiando em vestígios que mostravam algo além dessa primeira impressão. Para contextualizar um pouco esse relato, uma breve descrição de "Recital para um massagista". A obra é composta de um massagista e vários cantores, tendo como principal elemento o som. O massagista massageia o corpo de um cantor utilizando sua técnica de massagem.[397] Esse cantor produz um som a

394 Ocorridas na Casa do Povo, centro cultural localizado no bairro do Bom Retiro, em São Paulo.

395 Ocorridas no auditório do prédio da Bienal, no parque Ibirapuera.

396 A menção a esse assunto é importante para situar um ponto específico dessa reflexão. A questão sobre o mercado da arte abre uma discussão ampla que foge do objeto de pesquisa desta tese. Nesse caso, a referência é pertinente, pois trata-se de um contexto relacionado a questões sobre arte e estética. Conforme discutido no capítulo três, é necessário ter no horizonte outra perspectiva para uma discussão em diálogo com Simondon.

397 A versão de "Recital para um massagista" apresentada na Bienal contou com um massagista de shiatsu, Lincoln Endo, uma massagista de rolfing, Thais Ushirobira e outra massagista de marma, Deva Kiran. A obra já

partir desse toque, ecoando em outros cantores que reverberam esse canto em uma espécie de coral. Não há uma trajetória programada, não há um canto pré-estabelecido, o que existe é uma escuta do terapeuta que busca tocar pontos do corpo do cantor, como se esse corpo fosse ele próprio um instrumento. De acordo com Tal Isaac, o terapeuta trabalha de modo a reger um coral de vozes pelo seu toque no cantor; este cantor, por sua vez, convoca os outros cantores pelo canto, criando uma massa sonora. Durante as conversas com Tal Isaac e as vivências nas oficinas preparatórias, foi possível perceber o quanto era importante a qualidade de cada toque e de cada canto, muito mais do que um resultado formal pré-estabelecido. As orientações do artista focavam sempre na condução de uma ação, e nunca em um formato prévio. Uma ideia aparentemente simples, mas que necessita de uma abertura e presença muito grande de cada participante do processo. Uma arte que pode ser considerada como arte participativa, em definição de Estelle Zhong, onde "o trabalho do artista parece ser semelhante ao de um grande organizador, capaz de organizar esses eventos e reunir pessoas."[398] A obra não é resultado de uma técnica utilizada pelo artista, tampouco possui o mesmo resultado a cada ativação. Ainda que "Recital para um massagista" tenha essa natureza efêmera, ou seja, uma obra que se transforma a cada ativação, o público não interfere diretamente no acontecimento. No contexto da Bienal, eu me interessava em investigar na prática modos de me relacionar com esse espaço, tendo em vista questões discutidas nesta pesquisa. Seria possível construir uma relação que não restringisse minha presença ali exclusivamente como público?

Estive presente nas oficinas como observadora e os primeiros questionamentos foram parecidos com os que Cecilia Salles relata sobre sua experiência no acompanhamento do processo da Cia. 2 do Balé da Cidade.[399] Qual o melhor modo de estar em uma situação como esta? Que distância manter do trabalho, visto que, em alguns momentos que o grupo se dividia em núcleos e em salas diferentes, apenas eu desempenhava esse papel? Pensei muito na situação dos participantes, não era uma experiência de canto convencional e muitos ficavam intimidados com aquela vivência. Por outro lado, observar, para mim, é uma atividade intrínseca ao

foi apresentada no Opera de Paris; em Singapura, no National Gallery Singapore; e no Museum of Contemporary Art Lyon, em Lyon.

398 ZHONG, 2015, p. 96, tradução nossa.

399 SALLES, 2008, p. 83.

ato fotográfico e algo natural que algumas vezes faço sem que as pessoas percebam quando estou fotografando. Nas oficinas de "Recital para um massagista", mantive certa distância, respeitando o limite do espaço de trabalho do grupo. Nestas situações específicas, tive muita dificuldade no início, pois a vontade de capturar imagens era muito grande. Por decisão do artista, somente seria possível fotografar no espaço expositivo após a abertura da exposição.

Nesse breve contato inicial, aos poucos esse limite espacial foi se desfazendo naturalmente, e, apesar de continuar como observadora, fui integrada pelo artista nos momentos de aquecimento e conversa do grupo sobre a obra. Na segunda oficina, ocorreu uma primeira experiência do que seria visto no espaço expositivo, e, nesse momento, pude caminhar pelo trabalho, entre os cantores, e sentir de modo diferente a ideia da obra. Assim surgiram as primeiras pistas que indicavam uma proximidade com as reflexões contidas nesta tese. Nesse deslocamento, uma configuração espacial despertava minha atenção às minhas *imagens-experiência*. Caminhar entre os cantores que reverberavam um canto, tendo como centro um cantor sendo tocado por um massagista, me possibilitou uma percepção totalmente diferente da obra em questão: novas relações espaciais, variação do som conforme o deslocamento, e, principalmente, de uma visão frontal passei a uma visão em profundidade, como se estivesse penetrando as diversas camadas daquela experiência. Comecei a pensar sobre o meu processo enquanto fotógrafa e a reflexão que desenvolvi no mestrado em relação ao dispositivo:

> A ação de fotografar se dá justamente pela maneira como se ocupa um lugar, onde as transformações e mudanças de ponto de vista ocorrem pelo deslocamento ou mesmo por novas escolhas, seja de espaço ou de equipamento. Temos então um modo de ver que se transforma constantemente e se relaciona com as experiências do fotógrafo, mas é essencialmente guiado pelo dispositivo fotográfico.[400]

Percebi naquele momento que eu estava produzindo imagens, mesmo não possuindo uma câmera nas mãos. Porém, eu mantinha ativa minha atenção de maneira similar aos momentos em que eu fotografo. O ato fotográfico requer um equipamento para que se dê a existência física de uma imagem, porém, a ausência

400 PERES, 2015, p. 29.

dele não impede que a elaboração existente no processo de produção de imagens aconteça. Apesar de estar em contato com um trabalho essencialmente sonoro, não conseguia ficar alheia à profusão de imagens que habitavam minha mente durante e após a experiência: a massa de cantores em círculo; o ambiente de arquitetura marcante e descuidada pelo tempo que acolhia aquelas pessoas; a imagem da cantora deitada no colo do terapeuta, totalmente entregue à ação, porém ativa em seu canto forte e em tom de lamento. Dessa experiência com a obra, me acompanhava uma lembrança sonora, que ecoava internamente tempos depois na memória, e uma lembrança de imagens daquele momento. Algo como aparecimentos – durante a experiência –, e desaparecimentos – após a experiência –, que permanecem na memória. O fato de não poder fotografar naquela situação foi oportuno, pois me fez prestar atenção aos acontecimentos no meu interior, nas *imagens-experiência*, que se mantiveram presentes posteriormente quando eu já estava com a câmera. Pude constatar como as *imagens-experiência* não são dependentes da câmera, assim como podem ter força própria. A imagem intra-perceptiva, ou seja, relativa à experiência em seu acontecimento no presente, é mais evidente enquanto ocorre. Já a imagem-lembrança, que pode se tornar símbolo dessa vivência, remete diretamente a esse algo vivenciado e permenece na memória. Precisamente em relação a essa fase, pós-experiência, que eu me apoio para pensar no que aconteceu, porém, sem desconsiderar as imagens-motoras que, tendo como característica uma antecipação ao acontecimento, influenciam diretamente no modo como eu me relaciono com tudo aquilo que está prestes a acontecer.

Comecei então a associar com minha própria pesquisa, uma oportunidade de direcionar minha atenção às imagens mentais que habitavam em mim e perceber essa experiência de modo ativo. Imagens que surgiam em mim, porém, sem que eu tivesse controle algum, e, justamente por esse motivo, a atenção era fundamental naquele momento para percebê-las. Esse acúmulo de imagens imediatamente me remeteu à imagem-lembrança, uma das fases do ciclo da imagem, conforme discutido no capítulo dois. Retomando as palavras de Simondon, a imagem-lembrança

> é aquela que pode reaparecer em algum tempo após o fim da situação perceptiva com a qual se refere; a imagem é então a ocasião de uma representação, de uma revivescência, que caracteriza o estado secundário e o distingue do primário, o qual se

> prolonga antes de representar-se na imagem consecutiva e na imagem imediata.[401]

Como pistas de uma leitura, a reflexão teórica ecoava diretamente em uma experiência. A dinâmica presente nessa citação ocorria constantemente naquele lugar. As imagens motoras, que, por serem anteriores à percepção, não são apreendidas em primeiro plano, estavam presentes no meu deslocamento, muito provavelmente numa antecipação de um som que clamava por atenção e que me levava a me aproximar. Das experiências vivenciadas, a imagem-lembrança permanecia prolongando minha vivência naquele acontecimento. Isto significa uma aproximação da ideia de ativação recíproca da teoria pela prática e da prática pela teoria. Além da vivência pelas imagens, direcionei minha atenção ao processo de cada um dos envolvidos na *performance* e no meu próprio, pois, inevitavelmente, aquela situação se amplificava em mim. Era da natureza de um coletivo, e, portanto, transindividual, visto que havia uma amplificação de cada uma das vozes, e do pré-individual de cada ser que cantava, em mim, no meu pré-individual. A ideia do "estar dentro" de um processo ganhava sentido nesse momento e foi se amplificando cada vez mais após a abertura oficial da exposição. Apesar de ser um processo de montagem de uma obra de outro artista, desembocava em meu próprio processo, gerando *imagens-experiência* próprias da minha experiência, que seriam responsáveis por conduzir um caminho construtivo de *imagens-invenção*. Curiosamente, ainda na época das oficinas, tive conhecimento de uma entrevista de Muriel Combes, em razão do lançamento de seu livro na versão em espanhol,[402] onde continha um relato cujas afinidades potencializaram minhas percepções. Sua fala[403] manifestava uma reverberação muito evidente da teoria de Simondon, em estreita sintonia com o meu entendimento da experiência que eu vivenciara. Nessa entrevista, ela diz:

> Criei com outros um coletivo de terapeutas, essencialmente para pôr em comum meios práticos (locais, material, *site* de internet). Volto a encontrar a noção de coletivo transindividual neste nível. Posto que, mais além das relações interindividuais e de gestão, há algo que se elabora e que é da ordem da alma do lugar, composta de elementos indefiníveis, irredutível em todo caso à soma de suas

401 SIMONDON, 2008, p. 110, tradução nossa.

402 COMBES, 2017.

403 Muriel Combes, autora bastante citada nesta tese por ser referência fundamental nos estudos sobre Simondon, se afastou da filosofia para se dedicar a práticas corporais como shiatsu.

> partes. Desta noção de transindividual, faço também a experiência prática durante os círculos de canto de cura, da maneira em que se compõe, para uma pessoa deitada no centro do círculo, um canto improvisado por um grupo de pessoas, que cantam para ela e inspirado por ela. O que emerge na improvisação se poderia chamar de um canto transindividual; é um canto composto de uma pluralidade de proto-cantos que cada participante levava em si sem saber, que se constitui à medida de seu surgimento, e pode ser muito diferente segundo a pessoa que é, ao mesmo tempo, sua origem e sua receptora. São belas individuações efêmeras.[404]

Entendo que uma ativação da natureza de "Recital para um massagista" se faz dessas individuações efêmeras. De fato, individuações efêmeras permeiam um processo inventivo, entendendo a efemeridade como algo transitório, que nesse caso, enfatiza uma característica da individuação de Simondon. Ao mesmo tempo, revela a reticulação de um momento, como um acontecimento que se aproxima da fase mágica, conforme discutido no capítulo três: um ponto-chave. Na fala da autora, há um uso do plural, pois se trata de um grupo de pessoas, cada uma em seu próprio processo de individuação. Ao mesmo tempo, a individuação tem esse caráter de constância, de movimento, de continuidade, por isso é mais condizente falar em individuações, mesmo quando relativas a um único ser. Reconheço no meu processo individuações efêmeras, sendo que há um vínculo direto com as *imagens-experiência*, que se renovam constantemente durante um fazer. Obviamente, elas existem o tempo todo, mas necessitam de um reconhecimento em função do processo de invenção de imagens fotográficas. A fala de Combes me faz reconhecer as proto-imagens que carrego em mim sem saber, suportes da existência de uma imagem fotográfica, pois antecedem a invenção como condutoras de um processo: não há fotografias sem um ciclo de imagens mentais anteriores a ela. No entanto, é necessário ter uma atenção voltada às individuações e às proto-imagens para compreendê-las como acontecimentos cíclicos que estão na base de um processo inventivo. Acumulam-se transdutivamente em uma construção poética. Essa atenção diferencia um fazer artístico de uma simples captura de imagens sem construção poética. Daí a necessidade de que eu as identifique para uma elaboração simbólica, isto é, para o desenvolvimento de relações entre os diversos acontecimentos de um processo, sem, no entanto, desconsiderar toda a experiência de vida anterior. Por esse motivo, não cabe uma

404 IRES, 2018, grifo nosso, tradução nossa.

classificação de cada momento desses acontecimentos, mas um entendimento de que a individuação acontece pelo indivíduo, e não a partir dele, assim como as *imagens-experiência*. Observar um processo como "Recital para um massagista" e o meu próprio é captar a potência da individuação, em que o ser se defasa, sendo mais que unidade e mais que identidade: não há um indivíduo, pois o indivíduo é somente uma fase de um processo, o que existe é um ser em constante individuação, e muito provavelmente seja este o motivo em que é possível captar essa qualidade de maneira potente. Tentar buscar uma classificação significa perder de vista justamente essa potência.

Em "Recital para um massagista", era nítido que alguns cantores produziam cantos dessa mesma natureza descrita por Muriel Combes, os proto-cantos, sem saber que existia dentro de si esse tipo de voz. Apesar de possuírem finalidades distintas, ou seja, o canto do trabalho citado por Muriel relacionado à cura e o canto do trabalho de Tal Isaac relacionado a um fazer artístico, há uma linha que perpassa ambos, ultrapassando a finalidade e evidenciando um fazer muito específico, de natureza parecida.

Identifiquei nessa experiência uma possibilidade de encaminhamento das minhas questões como artista em conexão direta com minhas proposições como pesquisadora. A conexão com uma outra obra ampliou minha proposta para além do meu próprio processo, sendo possível compreender como se dá essa perpetuação de um trabalho artístico depois de sua invenção. Significa entender que há um desprendimento da obra dos domínios do artista que a inventou, ou seja, ela pode despertar em mim um processo de continuidade. No entanto, já não há relação direta com a proposição desse artista, pois são singularidades diferentes. Em "Recital para um massagista" ficou evidente essa continuidade e transformação ocorrer nos cantores e massagistas, no público presente, do mesmo modo que em mim.

Durante os meses em que o trabalho foi ativado na Bienal (figura 25), também tive a oportunidade de conversar com os cantores e os terapeutas[405] e perguntei sobre essa conexão do toque com a voz. A resposta era comum à maioria deles, o toque

405 O grupo era formado por três terapeutas (Lincoln Endo utilizando a técnica shiatsu e quiropraxia; Thais Ushirobira utilizando a técnica rolfing; e Deva Kiran utilizando a técnica Marma) e seis cantores (Paola Ribeiros, Claus Xavier, Eder Augusto Marcos, Juliana Silva, Palomaris Matias, Pamela Oliveira e Rafael Oliveira), cantores chamados de anfitriões. Além disso, havia espaço para cantores convidados que participavam da obra orientados pelos anfitriões, muitas vezes sem conhecer o trabalho previamente.

ativava algum tipo de emoção. No caso do terapeuta, a intenção também se conduzia por essa via, pois ao contrário da massagem ser direcionada especificamente para a cura, como normalmente se dá nesse trabalho corporal, o toque buscava um desbloqueio corporal para a ativação do canto, e muito provavelmente esse lugar bloqueado era acessado pelos cantores através do toque pela via da emoção, ao mesmo tempo em que se transformava em canto. No entanto, acredito que a ação se expandia pelo espaço para além dos limites dos ativadores da obra. As pessoas presentes, que deixavam se absorver pelo acontecimento, acabavam inevitavelmente fazendo parte da obra. Presenciei muitas vezes pessoas se emocionando ao ponto de chorar, não somente o público, mas também os cantores e os terapeutas, devido a esta conexão que se dava de maneira intensa. Do mesmo modo, o trabalho me tocava em meu processo de invenção de imagens.

Figura 25 – Tal Isaac Hadad, *Recital para um massagista*, 2018, *performance* vocal reunindo um massagista e cantores convidados, realizada todos os dias durante o período da exposição (33ª Bienal de São Paulo), comissionada por Bienal de São Paulo. Foto: Carolina Peres.

Se em "Recital para um massagista" a percepção do terapeuta em relação aos cantores e dos cantores em relação ao terapeuta era importante para criar uma conexão entre eles, da minha parte havia também um movimento por essa via para conectar essa experiência à minha própria. Tratava-se de uma presença ativa e

receptiva que envolvia todos os elementos dessa experiência. Ainda em referência a Combes, algo parecido com o que ela nomeia como sendo "da ordem da alma do lugar", "irredutível em todo caso à soma de suas partes."[406] Todos os estímulos, sejam eles da obra, do espaço, das trocas com o artista, com os cantores e os terapeutas, do contexto da Bienal, me tocavam e reverberavam em *imagens-experiência*, pensamentos, reflexões, diretamente ligadas à minha própria investigação. No entanto, não podem ser reduzidos ao que aqui é apresentado, muito menos às imagens concretas geradas nesse processo ou mesmo à experiência, são fragmentos desse processo.

Um aspecto evidenciado pelo artista durante os momentos de conversa sobre a obra me chamou a atenção: em sua definição, "a voz é o corpo que se desprende". Pela sua fala, comecei a pensar nessa imagem da voz como um corpo que ocupa um lugar, não de maneira física, mas como presença sonora que toca os seres no seu entorno e reverbera no espaço. No meu próprio processo, entendo que imagens mentais são corpos que se desprendem, corpos sem barreiras físicas que alcançam lugares de difícil acesso. Uma compreensão muito potente e poética, que conduziu meu pensamento sobre a própria natureza do ser que a desprende: talvez essa característica não se restrinja somente à voz e às imagens mentais. Isso porque seria possível cair na tentação de definir um corpo-indivíduo-constituído em oposição ao corpo da voz ou das imagens mentais, efêmeros e sem barreiras. Será que são de naturezas opostas? Recorro novamente a Simondon, quem me conduz a um pensamento onde o corpo não é da ordem da estabilidade. Nossas ações também são capazes de uma amplificação no espaço e uma modulação do coletivo. Uma imagem fotográfica, do mesmo modo, se desprende do corpo que a gerou, amplificando-se e estimulando novos processos em outros domínios. Esse pensamento se amplia para as imagens mentais como "corpos" desprendidos, ou seja, *imagens-experiência* que se conectam com o exterior pela via transindividual. O desprendimento da voz equivale aos corpos em ação: do massagista, dos cantores, do público, do meu próprio corpo naquele espaço. Minha experiência em relação a "Recital para um massagista" amplifica em mim a potência da teoria de Simondon, viabilizando minha compreensão da abordagem do autor em relação ao processo inventivo da imagem fotográfica.

406 IRES, 2018.

As minhas imagens buscavam existir pelo movimento, ocupando todo aquele espaço pelo acúmulo dos acontecimentos. Por outro lado, não fiquei alheia ao entorno do local em que acontecia "Recital para um massagista". Já no espaço da Bienal, a obra de Tal Isaac situava-se dentro da curadoria de Sofia Borges intitulada "A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um", numa proposição curatorial que indicava um caminho de interferência constante nos espaços e nas obras, diretamente relacionado aos questionamentos da curadora sobre "os limites da representação e da impossibilidade da linguagem enquanto instrumento de mediação do real"[407]. Algumas das obras em fluxo de Sofia Borges presentes na exposição, comissionadas pela Bienal, estavam diretamente ligadas às obras do Museu de Imagens do Inconsciente,[408] no Rio de Janeiro; outra, fazia referência direta à artista brasileira Leda Catunda, também presente na exposição. Porém, situavam-se num espaço montado em formato de labirinto, numa disposição espacial onde era necessário caminhar, voltar, olhar os nomes das obras e dos artistas, estabelecer relações para se ter tal percepção. Segui um percurso baseado em minhas próprias observações. Algumas relações me chamaram atenção, como no exemplo da obra do artista José Alberto de Almeida (figura 26) e da obra da própria Sofia Borges (figura 27). Num primeiro momento, percebi uma semelhança entre os trabalhos, mas não por comparação direta, pois não estavam lado a lado. Uma espécie de memória, uma imagem-lembrança, desse caminhar pelo espaço indicava uma conexão entre as duas obras. Pouco a pouco fui desvendando a proposta de Sofia: sua interferência se concretizava pela captura de um pedaço central da pintura de José, provavelmente por fotografia,[409] para a invenção de uma obra composta de um significado não existente no original. Essa interferência de Sofia na obra de José era também perceptível pela referência ao pintor no título. Assim, pela seleção de uma parte da pintura, com um título que revela uma espécie de emoção ("O fulguroso ímpeto de José"), Sofia fazia dessa captura um novo trabalho.

---

407 Texto disponibilizado pelo site da Bienal sobre a curadoria de Sofia Borges. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalhe/5222>. Acesso em: 18 ago. 2020.

408 O Museu de Imagens do Inconsciente nasceu do trabalho da psiquiatra Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, em 1946. Nise propunha atividades como pintura, escultura como meio de acesso ao mundo interno dos pacientes em recusa aos tratamentos convencionais da época como lobotomia e eletrochoque, por exemplo. O Museu continua em atividade e conta com um acervo vasto de obras. Algumas das obras foram selecionadas por Sofia Borges e estiveram presentes na 33ª Bienal. Fonte: <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br>. Acesso em: 17 ago. 20.

409 Não foi disponibilizada informação sobre os procedimentos utilizados na elaboração da obra.

Figura 26 – José Alberto de Almeida, *Sem título*, s.d., óleo sobre tela, 100 x 80 cm.

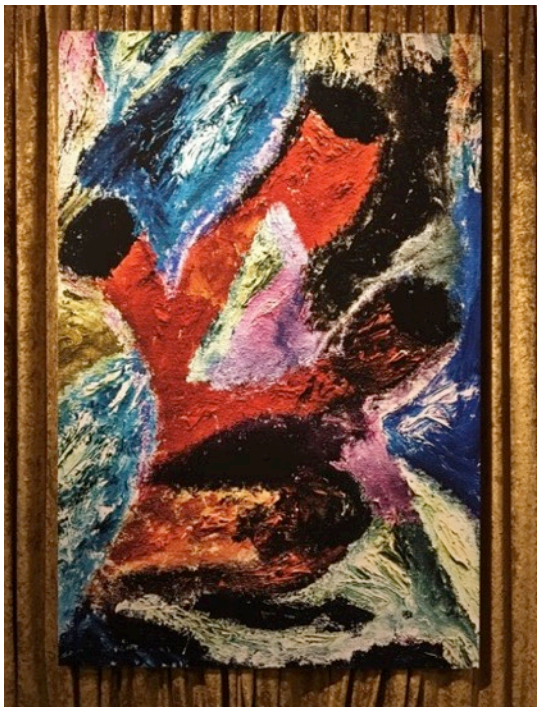


Figura 27 – Sofia Borges, *O fulguroso ímpeto de José*, 2018, impressão mineral em papel algodão (Obra em fluxo José Alberto de Almeida > Sofia Borges).

Sem menção aos procedimentos utilizados, percebi imediatamente que não se tratava de uma cópia, havia ali um indício de elaboração de uma obra a partir de

outra, além de um questionamento da artista quanto aos limites da representação mencionados no texto curatorial. Para além dessa informação, comecei a pensar nos limites que geralmente são criados entre as obras em espaços expositivos institucionalizados e o quanto esses limites também eram responsáveis por estabelecer um determinado comportamento do público em relação à exposição. A percepção de que havia uma proposta de interferência entre os artistas parecia não se estender ao público, pois não era evidente da maneira como foi apresentada. Isso era algo que me incomodava, não conseguia me ver "do outro lado" mas como parte daquele lugar para que obra acontecesse[410] e despertasse imagens do meu próprio processo. Dessa reflexão, passei a questionar minha própria ação naquele espaço: não me percebia apenas como consumidora de arte, pois havia uma motivação pessoal a criar algo ali considerando todos os estímulos aqui relatados.[411]

Do mesmo modo, o espaço onde ocorreu a ativação de "Recital para um massagista" passou por mudanças significativas que influenciaram na relação do espaço com a obra. O vão próximo à rampa de acesso ao segundo andar, possuía inicialmente paredes brancas e, ao longo da exposição, interferências da curadoria modificaram o aspecto límpido para uma pintura sem uniformidade, escura, numa aparência muito próxima aos escritos com textura de carvão espalhados pelo espaço (figura 28). Posteriormente tive a oportunidade de participar de uma das conversas promovidas por Sofia Borges, dentro da programação da Bienal, onde ela evidenciava a importância do caráter processual da exposição e o modo como foi elaborado o espaço como um todo. Toda essa elaboração curatorial se confundia com o seu próprio processo como artista.

410 Como responsável por "ativar" as obras ali presentes, pelo menos em relação à minha percepção.

411 Fato que ocorreu independentemente da proposta da curadoria, mencionada aqui para uma reflexão sobre uma certa rigidez presente em espaços institucionalizados. A minha atenção se ampliou para aquele espaço, porém, de modo desvinculado da interação curatorial entre os artistas expositores, ou seja, não foi esse o estímulo que me motivou a estar ali.

Figura 28 – Tal Isaac Hadad, *Recital para um massagista*, 2018, performance vocal reunindo um massagista e cantores convidados, realizada todos os dias durante o período da exposição (33ª Bienal de São Paulo), comissionada por Bienal de São Paulo. Foto: Carolina Peres.

Na impossibilidade de ficar alheia a esse contexto, onde estive desde a abertura da Bienal acompanhando o desenvolvimento da obra "Recital para um massagista", passei a criar uma relação com o que eu via e absorvia pela minha própria ação no espaço expositivo e pelos acontecimentos durante a ativação da obra de Tal Isaac. Às imagens mentais que me acompanhavam desde as oficinas somavam-se novas possibilidades de imagens que buscavam existir fisicamente, o meu papel era o de dar existência a esse virtual. Investigando minhas afinidades afetivas[412] com o lugar e me desvencilhando da ideia do espaço institucionalizado e normativo da arte, criei ali um espaço pessoal de investigação do meu próprio processo. Essa busca não se dava pelos aspectos formais do que eu visualizava nesse espaço expositivo, isto é, não era *a partir do* que eu via, mas sim *pela* minha experiência no lugar:

412 Referência ao tema principal da 33ª Bienal, "Afinidades Afetivas", uma expressão criada pela junção do romance de Goethe "Afinidades Eletivas", de 1809, com a tese de Mário Pedrosa, "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", de 1949. Dessa associação, há uma possibilidade de uma leitura crítica tendo como referência Gilbert Simondon no que diz respeito à questão da forma e a crítica à *Gestalttheory*, principalmente em relação ao equilíbrio estável e a "boa forma". Esse assunto é pertinente a esta tese na medida em que se conecta a um determinado modo de pensamento em arte, brevemente desenvolvido no capítulo um. Não será desenvolvida tal análise relativa à curadoria da Bienal, mas sim a ideias presentes na arte, visto que ainda são problemas encontrados em questionamentos de artistas na atualidade. Há, inclusive, no catálogo da Bienal uma conversa entre Ticio Escobar e Sofia Borges (BORGES, 2018) e num determinado trecho a discussão sobre a relação forma-matéria, onde ambos parecem concordar que dessa junção emerge a arte. A hipótese aqui apresentada é que Simondon encaminha essa questão por outras vias, de maneira muito consistente, oferecendo uma contribuição muito importante ao pensamento em arte.

uma experiência tecnoestética. Da mesma maneira que mantinha uma conexão com "Recital para um massagista" e a sensação de ser acolhida como parte da obra em sua reverberação, comecei a colocar em prática o que seria possível fazer desse contato com o objeto artístico, considerando o contexto da arte como possibilidade de refazer um universo reticular similar à fase mágica, e, ao mesmo tempo, indo um pouco além do limite da curadoria (que talvez não houvesse de fato) de uma intervenção restrita aos artistas convidados.

O que me movia nessa experiência tem relação estreita com um dos pontos da teoria de Simondon. Há também um ciclo ininterrupto em todo o processo em arte, que se apresenta nessa experiência pela relação direta com o objeto estético, o objeto técnico e o objeto artístico[413] (respectivamente, processo, câmera fotográfica e obra, esta última referindo-se tanto à da experiência em relação a uma obra quanto às minhas próprias imagens fotográficas). Entendendo aqui que a relação com a obra de outro artista ocorre em um movimento tecnoestético, pois me coloca em ação e em relação à obra, e em ação com um objeto técnico. Nesse caso, a câmera abre a possibilidade de artificializar para artificar. As diversas individuações nunca cessam, ou seja, desde a elaboração ao longo do processo, anterior à obra, que não se encerra no artista e muito menos em sua obra, até mesmo ao próprio movimento que uma obra artística pode provocar em quem entra em contato com ela. Nesse momento, a obra abre seu próprio caminho e fluxo no espaço e no tempo, desvencilhando-se de seu inventor, isto é, ela se desprende e provoca outras individuações. É possível perceber que a minha incursão em uma obra de outro artista me coloca em marcha para produzir pensamento, dar vazão a imagens mentais e concretas, conduzir meus processos.

Da ideia de ciclo e da relação com a teoria de Simondon, é possível apreender que há algo sempre em curso, da ordem do movimento, conforme abordado em todos os capítulos desta tese, que se propaga no tempo e no espaço, próximo ou distante do acontecimento no presente. Um ciclo que não se prende de modo algum a delimitações entre um evento e outro. É muito mais coerente pensar na ideia de camadas fluidas e permeáveis que se sobrepõem, projetando o ser a um caminho sempre à frente, porém, sustentado pelo seu passado. Um acontecimento como a experiência na Bienal se perpetua nesta tese, renasce em minhas *imagens-*

413 Conforme discussão apresentada no capítulo três.

experiência e minhas imagens fotográficas, [414] porém já não são aquele acontecimento, trata-se de uma nova existência. A intenção em produzir objetos artísticos não se restringe a um tempo ou espaço específico, é da natureza do ser humano.[415] Ao estudar Simondon, pude perceber a potência desse pensamento em estreita sintonia com a prática e, no meu caso específico, a produção de imagens, que passa por esse caminho da existência. Percebi que da experiência no espaço da Bienal eu poderia dar vida a imagens e à minha própria existência como artista e pesquisadora. Ao direcionar minha atenção às minhas imagens mentais (*imagens-experiência*) ao longo da experiência aqui relatada, e, consequentemente à produção de fotografias pela experiência em relação a uma obra artística, busquei levar a um extremo essa discussão a fim de uma compreensão mais aprofundada. Apoiada por tais estímulos, o pensamento voltado ao processo invadia inclusive o espaço da reflexão teórica, sendo evidente que minha reflexão se construía também dessa maneira.

Desse pensamento, a experiência vivenciada por mim na Bienal foi enriquecedora como motivação à produção de um ensaio de imagens, intitulado "Atravessamentos", e ao avanço nas reflexões aqui relatadas. Dar a ver aquilo que não é visto em um acontecimento, o virtual, mas que me habita como possibilidade de imagem. A imagem concreta oriunda dessa experiência não revela o virtual como representação dele, mas se relaciona com as *imagens-experiência*, com os aparecimentos e desaparecimentos – o símbolo é o que permite a conexão com o coletivo. Desse modo, continuo a explorar a ideia de permitir a existência ao que não é visto a olho nu, ideia que também deu origem às imagens de "Fonte", mas, neste caso, pela experiência no espaço artístico em relação a outras obras, no caso aqui relatado, "Recital para um massagista" e as demais obras presentes no espaço de ativação da Bienal. Se em "Fonte" a reflexão ficou em torno da câmera fotográfica como elemento fundamental na condução do processo, na produção das fotografias de "Atravessamentos", o elemento fundamental é a própria experiência, que inclui também o objeto técnico câmera. Uma experiência que acaba rompendo com a ideia de uma arte institucionalizada, se considerarmos a dimensão de uma

414 Referente ao ensaio *Atravessamentos*, que será apresentado na sequência desse texto.

415 Aqui há uma referência à distinção entre o ser humano e os outros seres vivos, que podem até inventar objetos, como os *Bowerbirds*, por exemplo, os quais constroem ninhos decorados de modo exuberante, porém, não possuem uma elaboração cultural, mas sim uma estratégia de acasalamento para a permanência da espécie.

Bienal, pois eu atravesso esse lugar sem a necessidade de obedecer a critérios em função do contexto. A fotografia é propícia para esses atravessamentos, considerando os questionamentos apresentados ao longo de toda a pesquisa, que podem ser levantados em relação à natureza imaginal e inventiva da imagem: ela incorpora a discussão, baseada em Simondon, sobre a técnica e a estética em relação ao ciclo da imagem que permeia o processo de individuação artística (física, psíquica e coletiva).

Uma experiência como essa demonstra um longo caminho percorrido para uma elaboração do pensamento e, além disso, um caminho conduzido por imagens e pela experiência vivenciada em relação à teoria. Nas imagens fotográficas de "Atravessamentos", o movimento está contido no acúmulo de tempos e experiências, uma escolha que acaba influenciando o resultado poético. A ideia de um corpo permeável aos outros corpos, invadindo o espaço da mesma maneira que o canto e as *imagens-experiência* o fazem. A fluidez e a permeabilidade são características delineadoras dessa experiência estética. Pude perceber ao longo da pesquisa que não havia limites definidos entre os envolvidos na ativação do "Recital para um massagista", fato que me levou a conduzir a invenção de imagens buscando justapor diversos momentos do acontecimento durante a captura das imagens:[416] um todo composto em camadas.

O movimento existe à medida em que não é possível identificar um intervalo entre as ações: há uma reverberação constante dos acontecimentos, que se manifestam de maneira justaposta. Uma existência em trânsito que evidencia esse estado de impermanência nesse mundo, pois talvez a permanência somente seja possível pela existência destes objetos deixados, como uma imagem fotográfica, um símbolo de minha presença em algum momento do tempo.

Busco estabelecer relações com a profusão de imagens que povoaram minha mente ao longo do tempo da vivência descrita aqui. Fazem parte daquele lugar? Dialogam com aquele espaço, neste momento não mais existente? Percebo que não há uma necessidade pessoal em estabelecer um vínculo direto com "Recital para um massagista" ou mesmo com a Bienal, visto que o trabalho se amplifica para além daquele lugar. Ou seja, não há uma relação direta das minhas imagens concretas com o acontecimento, pois elas inventam novos mundos, visto que não há um

416 Nas imagens do referido ensaio não houve pós-produção.

elemento visual que vincule as fotografias ao contexto fotografado como uma espécie de traço do real. Porém, elas existem em virtude de um entrecruzamento de processos, o meu e o de "Recital para um massagista": aqui evidencia-se também a natureza do estar *entre*. O vínculo persiste na memória da *minha* experiência e possui uma vivacidade e força que me conecta a esse passado recente. As várias camadas de *imagens-experiência* se acumulam e dialogam com o que eu capturo na imagem concreta. Não são a captura de tais *imagens-experiência*, mas sustentam sua existência. Percebo que a proposta da curadoria em estimular atravessamentos entre as obras e entre os artistas não funcionou para mim como uma delimitação, mas sim como um convite à experiência geradora de novas imagens.

4.2 "Atravessamentos"

As imagens fotográficas, apresentadas na sequência, referem-se ao ensaio "Atravessamentos", cuja invenção sustentou a discussão desta tese. Isto é, o processo inventivo, que culminou nas imagens a seguir, foi responsável pela produção de conhecimento e embasamento prático à pesquisa desenvolvida e, portanto, reverberam o pensamento aqui contido, ainda que não seja restrito a ele: são fragmentos de uma experiência, abertos a novas ativações e invenções.

Figura 29 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).[417]

417 A opção por não especificar a dimensão do trabalho "Atravessamentos" ocorre pela natureza destas imagens, não restritas ao tamanho do arquivo digital. Além disso, nesta pesquisa, o enfoque ocorre no processo de invenção de tais imagens, não cabendo nesse momento especificações relativas a uma produção que será realizada em uma etapa posterior.

Figura 30 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 31 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 32 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 33 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

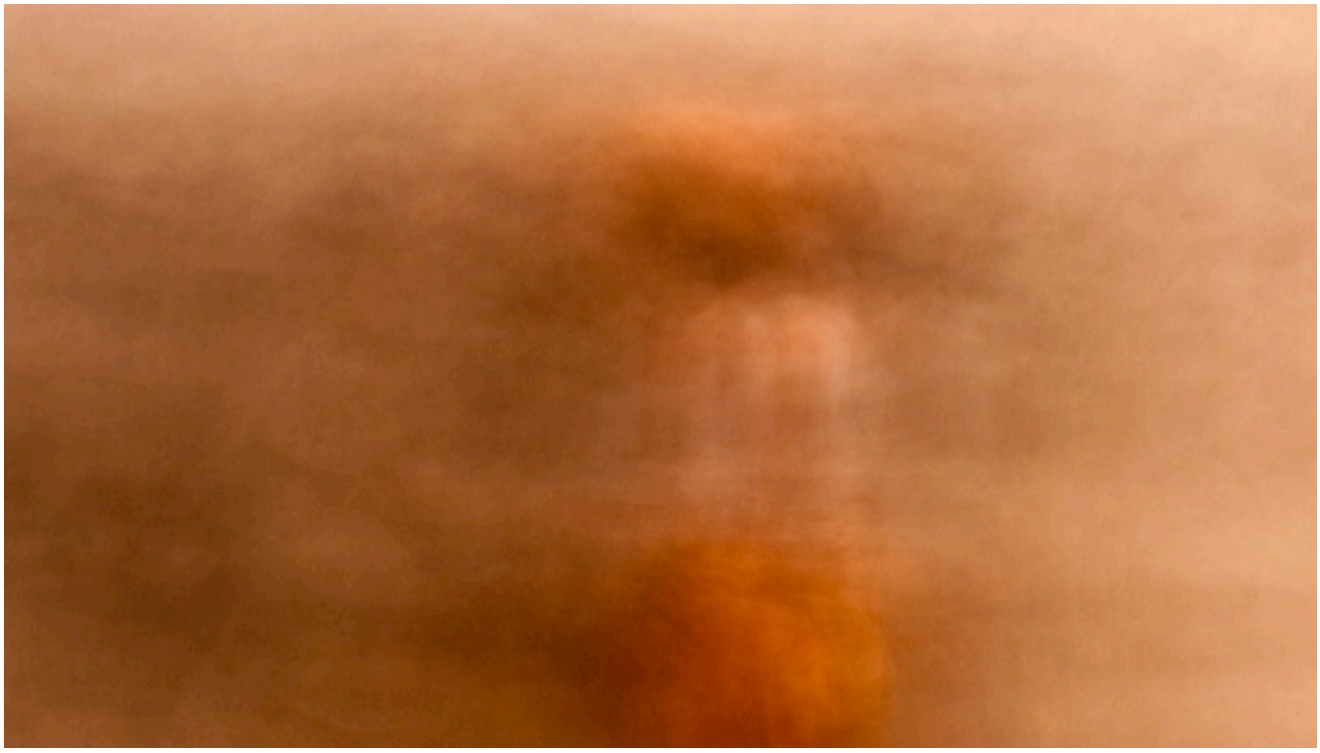


Figura 34 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 35 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 36 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 37 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 38 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 39 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 40 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

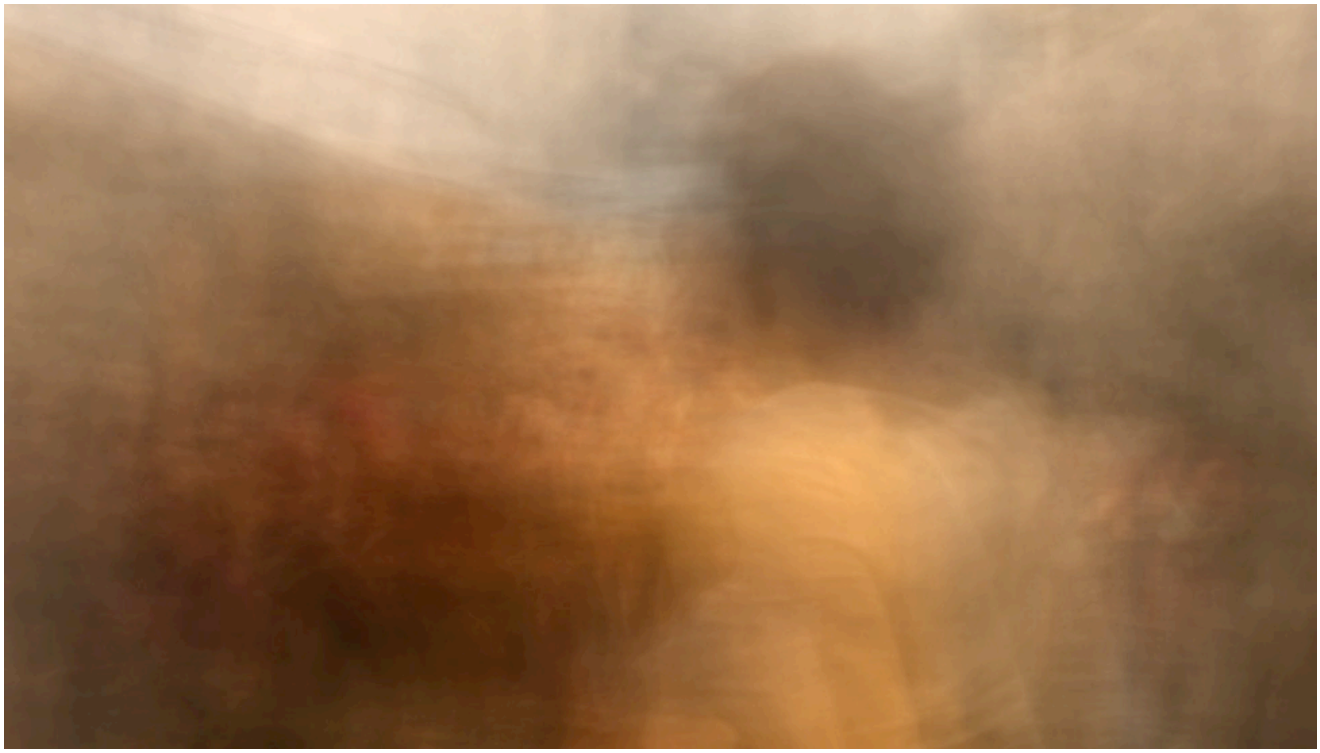


Figura 41 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 42 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 43 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

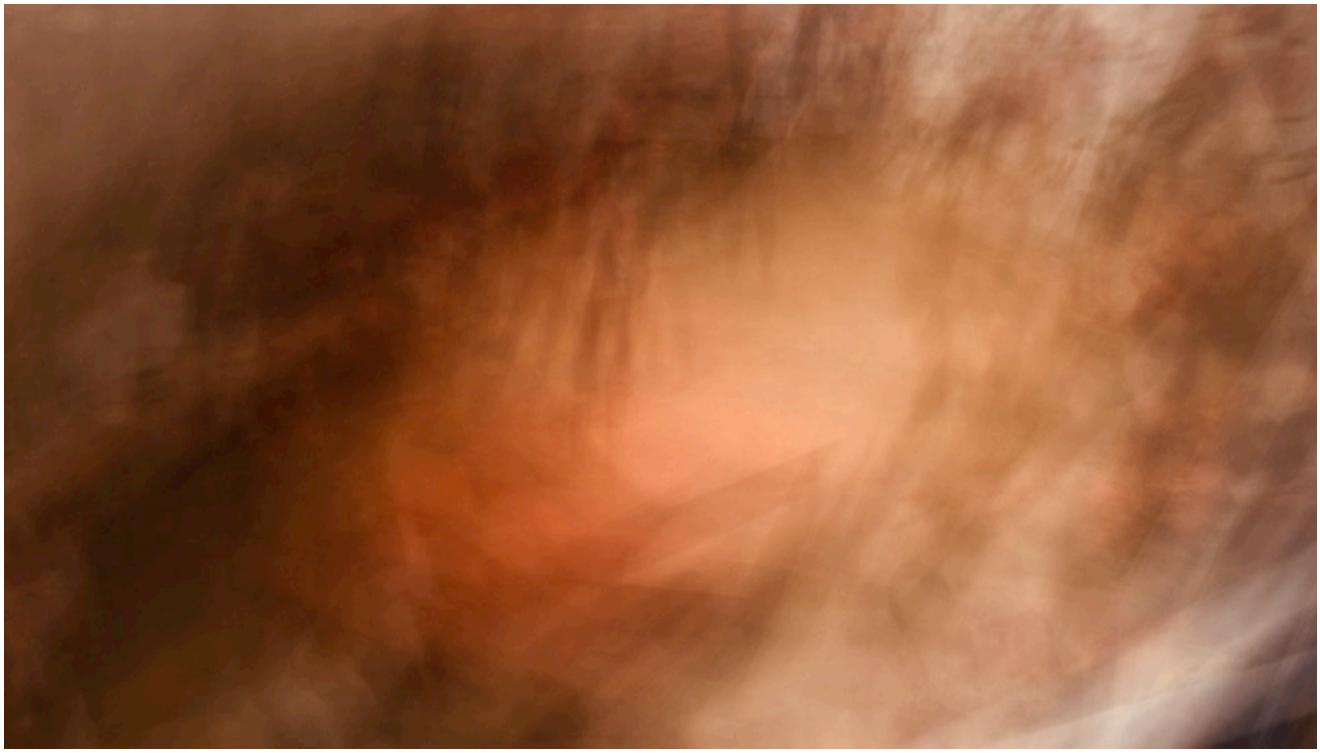


Figura 44 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 45 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 46 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 47 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

Figura 48 – Carolina Peres, *Atravessamentos*, 2018,
imagem digital (câmera de celular, sem pós-produção).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pesquisa, inevitavelmente, abre a possibilidade de percorrer muitos caminhos distintos. Assim como já mencionado, também são infinitas as possibilidades de contar sobre a trajetória escolhida, as imagens vistas, os diálogos estabelecidos, o movimento do percurso. Há que se tomar um rumo e, pela via escolhida, prestar atenção ao fluxo, seja ele de natureza prática ou teórica, mais do que querer chegar ao destino. Assim, no início dessa pesquisa havia um objetivo principal, vinculado à experiência que, ao final, teria como resultado um objeto: uma tese, com imagens e pensamentos compartilháveis. Algo concreto que não resume o todo do processo, trata-se de um fragmento de uma experiência. Ao mesmo tempo, escolher um caminho significa deixar de seguir outros possíveis, porém, a escolha deve assumir um certo risco em relação ao desconhecido que se quer experienciar. O destino nunca será um fim, será uma pausa, talvez, para delimitar esse espaço de tempo a ser concebido em uma narrativa, o testemunho de uma experiência.

O caminho escolhido para a realização desta pesquisa apresentou desafios, aprendizagens, transformações e possibilidades infinitas de continuar no percurso, que nunca cessa enquanto houver vida. A compreensão de um universo complexo como o de Simondon se deu de modo gradual e as dificuldades iniciais, pelo caráter interdisciplinar da pesquisa, a qual demandou uma abertura a outros saberes, se transformaram em recursos para a construção de um itinerário. Em outras palavras, o próprio estudo se mostrou transdutivo, e a compreensão da teoria foi se compondo em camadas, demonstrando uma afinidade entre a elaboração teórica e a elaboração prática, vinculadas a um fazer poético. A escolha por um determinado procedimento de trabalho foi se definindo pouco a pouco, após a experimentação de diversas possibilidades em relação ao tratamento teórico e prático. As etapas da pesquisa se basearam em ler, reler, refletir, ler novamente e observar a prática, não necessariamente nessa ordem. Essas etapas foram de um ponto a outro criando apoios e, dessa forma, o acesso à teoria se deu por essas vias não lineares, como estradas vicinais mais longas, desvios de rotas, que, justamente

por isso, tornam a experiência mais significativa, ou seja, pela permissão concedida a conhecer o desconhecido. As experiências vivenciadas durante a pesquisa de campo, o contato com outros pesquisadores e suas narrativas singulares, a ida aos colóquios, o contato com outros artistas, funcionaram como atividades potencializadoras de grande importância para avançar na investigação.

Desde o início houve uma intenção de encontrar um modo de compreensão em relação ao pensamento de Simondon, confluente com o conhecimento no campo das artes. Algumas perguntas estiveram presentes ao longo desse percurso: como compreender a abordagem simondoniana? De que modo ela movimenta o pensamento nos dias atuais em conexão com o fazer em arte? Como fazer uma interseção de dois fluxos potentes, isto é, o processo de invenção de imagens fotográficas e a teoria de Simondon? Longe de buscar respostas imediatas para estas perguntas, estes questionamentos foram utilizados como estímulos ao desenvolvimento da pesquisa. Um recurso de elaboração contínua do pensamento em relação direta com o fazer teórico, prático e poético.

Assim, as escolhas ao longo da pesquisa se estabeleceram por um propósito de compreender pela experiência a abordagem de Simondon, a fim de criar uma narrativa singular da relação teórico-prática, em que houvesse uma absorção de um lado pelo outro. Nestes dois aspectos, a característica de um desenvolvimento com atenção ao processo esteve sempre presente ao longo desta investigação. O caminho se fez pelo entendimento de que uma metodologia com essa característica não é sinônimo de representação. Isso ocorre porque há que se considerar as particularidades presentes nessas duas perspectivas, evitando moldar um resultado desejado. Há que considerá-las como fragmentos, símbolos, compreendendo que uma pode remeter à outra, sem, no entanto, ser o todo. Ao mesmo tempo, deve-se reconhecer quando aspectos teóricos, assim como aspectos práticos, demandam um encaminhamento específico, sem que necessariamente entrem em consonância. Nesse sentido, os distanciamentos também foram importantes para ampliar o entendimento do processo aqui apresentado, tendo em vista a compreensão de aspectos que se evidenciavam como um problema.

Há que se considerar também os momentos em que o conhecimento oriundo da prática solicitou atenção, momento este que foi preciso escutá-lo. Mesmo porque a teoria demonstrou a importância de ampliar o pensamento, o que não significa que

ela responda a todas as perguntas. Essa escuta também esteve presente na observação do processo de "Recital para um massagista", uma escuta que não buscou moldar o processo de outro artista, mas sim, buscar os pontos de conexão entre as experiências. Este aspecto foi fundamental para a realização do ensaio fotográfico "Atravessamentos" e no estabelecimento de uma confluência entre pensamentos que, mesmo que permeáveis, mantêm suas singularidades.

Paralelamente a isso, uma linguagem adequada à abordagem aqui utilizada se fez necessária, com o objetivo de contemplar uma certa maleabilidade e permeabilidade, sobretudo em uma proposta interdisciplinar como esta. As ações para o desenvolvimento desta pesquisa, em todas as suas camadas, as modulações e as descobertas ao longo do caminho, foram fundamentais para avançar nessa direção. Por esse motivo se deu a decisão em pensar a teoria de Simondon vinculada ao fazer em fotografia, e não de forma separada para uma posterior aplicação, escolha que se confirmou adequada à construção desta tese. Em muitos momentos, inclusive, foi possível reconhecer o processo no próprio fazer da tese, ou seja, na escrita, onde se tornava difícil diferenciar o que era específico da prática, o que era específico da teoria, afinal, a escrita também solicita sua prática. Com isso, a constatação de que a pesquisa em arte, voltada ao processo, tem a possibilidade de incorporar a teoria em movimento, em seu fluxo vinculado ao pensamento. O que confirma a afirmação de Sandra Rey, de que "a escrita traça seu próprio trajeto. Também se revela como processo de criação. Não existe diferença fundamental entre prática e teoria." [418] O que não significa um descomprometimento com a abordagem teórica de Simondon, com seus diálogos filosóficos implícitos, que, na medida do possível, buscou-se elucidar. Nesse sentido, houve uma preocupação em considerar o aprofundamento que tal teoria suscita e, consequentemente, o esforço para não recorrer a uma eventual superficialidade.

Muitos dos exemplos e casos discutidos por Simondon são relacionados a outros contextos que não o da arte. No entanto, seguem um pensamento cuja base é bem clara. Assim sendo, muitos desses exemplos serviram como uma referência importante para pensar situações específicas em arte. Muitas vezes, suas discussões possuem encaminhamentos particulares, não poderia ser diferente, visto

418 REY, 1996, p. 92.

que Simondon se vale de noções oriundas de áreas distintas. Nesse sentido, muitos de seus comentadores se dedicaram a esmiuçar sua teoria. No entanto, foi necessário considerar quando a investigação não se orientava no caminho discutido pelo autor, pois o contexto da pesquisa necessitava de uma evidência maior. Muitos aspectos aqui abordados poderiam ser encaminhados em outra direção, mas não correspondiam diretamente ao tema desenvolvido.

A hipótese inicial, de que havia um campo aberto à investigação da imagem fotográfica em um contexto mais amplo que aquele restrito à sua existência material, se confirmou ao longo desta pesquisa. Da mesma maneira, essa constatação se estende ao principal recurso teórico utilizado, Gilbert Simondon, em que se verificou que a amplitude de sua abordagem se constitui como fonte investigativa de grande importância na atualidade. Sua teoria se mostrou muito adequada para responder às questões apresentadas, principalmente em relação a um entendimento amplo e integrado da imagem, em seus aspectos mentais e concretos, os quais envolvem questões sobre a técnica, a estética e a individuação (física e dos seres vivos).

A percepção de que a própria teoria de Simondon revelava modos de pensar consistentes e coincidentes com o pensamento poético ao longo do processo foi essencial nesse percurso. Um caminho feito de dentro para fora, uma imersão na teoria do autor e um investimento na experiência prática de processo. Com o desenvolvimento da tese, a convocação de outros autores como Dissanayake, Didi-Huberman, Flusser, Lapoujade, surgiu de forma pontual, pela própria necessidade de encontrar saídas para questões não esgotadas por Simondon, em consonância com a reflexão sobre a experiência aqui narrada. Por esse motivo, não houve um aprofundamento em cada um deles, os quais possuem suas especificidades e profundidade de pensamento, para manter o foco no autor principal escolhido para esta tese.

Em relação a Simondon, ficou evidente o modo como ele articula seu pensamento, que solicita, na maior parte das vezes, um entrecruzamento entre toda a sua obra. Fato que solicitou à pesquisadora a construção de um repertório específico da teoria do autor, o qual demandou grande dedicação. Como exemplo, a constatação de que não seria possível compreender o ciclo da imagem, a técnica e a estética (os principais pontos abordados nesta tese) sem ter no horizonte a teoria da

individuação, que percorre todo o pensamento de Simondon, funcionando como um esteio para suas reflexões. Ao mesmo tempo, a individuação simondoniana possui uma complexidade que, se fosse contemplada nesta pesquisa, mudaria o enfoque principal da tese, e, muito provavelmente, excederia os quatro anos previstos para sua finalização. Por esse motivo se deu a escolha de um aspecto, ou seja, a analogia com o processo inventivo em arte, como base para uma compreensão ampliada da imagem.

Foi possível verificar que a individuação amplia a compreensão de vários pontos da teoria do autor, visto que se trata de uma operação que pode ser pensada em diversos casos.[419] Se na individuação o ser é pensado em fases e não como indivíduo constituído (pré-individual, individual e transindividual), na imaginação e na invenção – nesta tese, diretamente vinculadas à imagem mental e à imagem concreta –, esse mesmo pensamento está presente, isto é, a imagem também se compõe de fases. Por esse motivo, o termo *imagem-experiência* foi considerado sob essa perspectiva, em oposição a um entendimento substancializado tanto da palavra "imagem" quanto da palavra "experiência": a imagem mental se compõe de fases (motora, pré-perceptiva e lembrança / símbolo) do mesmo modo que a experiência (pré-experiência, experiência e pós-experiência). Do mesmo modo, foi possível entender que o processo de individuação está presente também no desdobramento da fase mágica, de onde resultam a tecnicidade e a religiosidade. O pensamento estético, que refaz a impressão dessa unidade, assume do mesmo modo, uma operação de individuação, aqui associada ao processo inventivo. Assim, a aproximação entre os conceitos artificialização e artificação como indicativos do movimento se mostraram pertinentes. De modo geral, houve um reconhecimento de que o processo inventivo em arte, e, aqui especificamente, em fotografia, evidencia o fluxo do acontecimento, este, presente na discussão de todos os capítulos.

Por que inventar imagens fotográficas? Inventar imagens fotográficas para experimentar uma magia perdida, para inventar novos mundos? Simondon diz que "a construção de um objeto estético não passa de um esforço, necessariamente inútil, de resgatar a magia que foi esquecida",[420] já que a impressão estética não se confunde com a magia, pois ela não constrói, de fato, esse mundo mágico. Ela

419 Retomando Combes, "tratamos sempre com *casos* de individuação singulares". (COMBES, 2017, p. 39, grifo da autora, tradução nossa).

420 SIMONDON, 2020b, p. 285.

reinventa esse mundo como modo de permitir uma experiência próxima, parecida. Entende-se que, de fato, um objeto não detém essa magia. Mas uma experiência *com* e *entre* esses objetos (técnico/câmera, estético/processo e artístico/imagem) pode recuperar essa reticulação por algum momento. Como se a integridade desse mundo mágico perdido pudesse ser resgatada ao menos pela experiência estética. É por esse motivo que a hipótese desta tese se confirma, apoiada pelo estudo de Simondon, pois a fotografia envolve esse contexto amplo que não se restringe à imagem fotográfica (*imagem-invenção*), mas revela um universo de relações, de *imagens-experiência* que vêm à tona justamente por existir um contexto amparado pela câmera, pela experiência estética como lugar de transformação – um processo de individuação –, base para a invenção de imagens concretas. Um processo em arte não é essa unidade mágica que forma um todo na natureza, mas uma possibilidade de reinventar esse mundo e, ao mesmo tempo, construir novos mundos, com o propósito de reviver esse momento perdido, um resgate dessa potência em busca de um sentido para a vida desdobrada. Assim, a gênese da tecnicidade revela aspectos que conduzem ao entendimento de uma gênese da imagem. Nas palavras de Simondon, "a arte considera um universo a partir do esforço humano e reconstitui uma unidade."[421] Assim, inventar imagens é colocar em movimento memórias para, de algum modo, permitir a manutenção da vida em estado de potência, infinitamente e constantemente no tempo e no espaço.

421 Ibidem.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGUIRRE, Gonzalo S. Normatividad entre estecidad y tecnicidad según Simondon: hacia una Estética del Derecho como Mecanología de las normas jurídicas. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 35, p. 19-42. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/152462/152896>. Acesso em: 03 ago. 2020.

_____. Inducación, invención y lectura transindividual: Gilbert Simondon a la luz de una experiencia de lectura grupal. In: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org). **Cadernos de notas 8**: Ética e Filosofia Política em meio à diferença e ao Escrileituras. Cascavel: EDUNIOESTE, 2016. p. 43-62.

_____. Simondon como educador: una lectura transductiva en clave latinoamericana. In: BLANCO, Javier; PARENTE, Diego; RODRÍGUEZ, Pablo; VACCARI, Andrés (Orgs.). **Amar a las máquinas**: cultura y técnica en Gilbert Simondon. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2015. p. 173-194.

BARDIN, Andrea. **Epistemology and Political Philosophy in Gilbert Simondon**: Individuation, Technics, Social Systems. London: Springer, 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015. Livro digital.

_____. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLANCO, Javier; PARENTE, Diego; RODRÍGUEZ, Pablo; VACCARI, Andrés (Orgs.). **Amar a las máquinas**: cultura y técnica en Gilbert Simondon. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2015.

BÖLTING, Rudolph. **Dicionário Grego-Português**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 jun. 2020.

BONTEMS, Vincent. Por que Simondon? A trajetória e a obra de Gilbert Simondon. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 150-169. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/10402/8506>. Acesso em: 20 fev. 2019.

BORGES, Sofia. Caderno de artista. In: 33ª BIENAL DE SÃO PAULO: AFINIDADES AFETIVAS. **Catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BROWN, Steven; DISSANAYAKE, Ellen. The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics. In: SKOV, Martin; VARTANIAN, Oshin (Orgs.). **Neuroaesthetics**. New York: Baywood, 2009.

BRUNO, Fernanda. Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 136-149. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/10407>. Acesso em: 21 mai. 2020.

CARROZZINI, Giovanni. Esthétique et techno-esthétique chez Simondon. **Cahier Simondon**, Paris, n. 3, p. 51-70, 2011.

CARVALHO, Victa de. O dispositivo imersivo e a Imagem-experiência. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 141-154. 2006a. Disponível em: < https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1064>. Acesso em: 18 mai. 2020.

_____. Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs). **Limiares da imagem**: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006b.

CHABOT, Pascal. **The philosophy of Simondon**: between technology and individuation. Nova York: Bloomsbury Academic, 2013.

CHATEAU, Jean-Yves. Une théorie de l'image à la lumière de la notion d'invention et de l'invention à la lumière de la notion d'image. In: SIMONDON, Gilbert. **Imagination et invention**. Chatou: Les Éditions de la transparence, 2008. p. VII-XXXIII

COMBES, Muriel. **Simondon**: Una filosofía de lo transindividual. Buenos Aires: Cactus, 2017.

CONGOTE, Lina Marcela Gil. **Psicología de la individuación**: perspectiva de un tratado. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades y Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Fondo Editorial FCSH, 2019.

_____. **Psicología, trabajo e individuación**. Bogotá: Editorial San Pablo, 2016.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010.

DIDI-HUBERMAN. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Phalènes**: Essais sur l'apparition, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013.

_____. **Phasmes**: Essais sur l'apparition, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

DISSANAYAKE, Ellen. The concept of artification. In: MALOTKI, Ekkehart; DISSANAYAKE, Ellen. **Early rock art of the American west**: the geometric enigma. Seattle: University of Washington Press, 2018. Livro digital.

DOMINGUES, Ivan. Simondon, a cibernética e a mecanologia. **SCIENTIÆ studia**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 283-306. 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012.

DUHEM, Ludovic. **L'etre préindividuel de l'œuvre d'art**: Simondon et le problème de l'esthétique. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Université de Lille 3. Villeneuve-d'Ascq, França, 2008.

ESCÓSSIA, Liliana. Individuação e informação em Simondon. **Informática na educação**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/viewFile/23699/19313>. Acesso em: 20 fev. 2019.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FEENBERG, Andrew. Simondon e o construtivismo: uma contribuição recursiva à teoria da concretização. **SCIENTIÆ studia**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 263-281. 2015.

FERREIRA, Pedro Peixoto. O xamanismo na era de sua reprodutibilidade técnica. **doispontos:**, Curitiba, São Carlos, volume 16, número 3, p. 81-98, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/70262>. Acesso em: 15 mai. 2020.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes**: notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016.

GUCHET, Xavier. **Pour un humanisme technologique**. Paris: Puf, 2010.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HANHARDT, John G; PEROV, Kira (org.). **Bill Viola**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

HAUMONT, Alice. L'individuation est-elle une instauration? Autour des pensées de Simondon et de Souriau. In: CHABOT, Pascal. **Simondon**. Paris: VRIN, 2002.

HEREDIA, Juan Manuel. **Simondon como índice de una problemática epocal**. 2017. Tese (Doutorado em Filosofia) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2017.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto** – redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

HUI, Yuk. **Recursivity and Contingency**. London: Rownam & Littlefield International Ltd., 2019. Livro digital.

IRES, Pablo. Entrevista a Muriel Combes: Gilbert Simondon, un pensamiento antiutilitário sobre la técnica. 18 jan. 2018. *Blog*: Lobo Suelto. Disponível em: <http://lobosuelto.com/?p=18564>. Acesso em: 20 fev. 2019.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LAMARRE, Thomas. Preface. In: COMBES, Muriel. **Gilbert Simondon and the philosophy of the transindividual**. Cambridge: MIT Press, 2013.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

MALDONADO, Natalia Ortiz. La experiencia del mundo, su expansión y la escritura. La estética según Gilbert Simondon. In: BLANCO, Javier; PARENTE, Diego; RODRÍGUEZ, Pablo. **Amar a las máquinas**: cultura y técnica en Gilbert Simondon. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.

MICHAUD, Yves. The aesthetics of Gilbert Simondon: Anticipation of the contemporary aesthetic experience. In: DE BOEVER, Arne; MURRAY, Alex; ROFFE, Jon; WOODWARD, Ashley (org.). **Gilbert Simondon**: Being and technology. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

MONTOYA SANTAMARÍA, Jorge William. **La individuación y la técnica en la obra de Simondon**. Bogotá: Aula de Humanidades, 2019.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas**: séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. Site do museu. Disponível em: < http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/>. Acesso em: 17 ago. 20.

NAUKKARINEN, Ossi. Variations in artification. **Contemporary Aesthetics**, Maine, Vol. 4, 2012. Artification. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.spec.402/--variations-in-artification?rgn=main;view=fulltext>. Acesso realizado em 15 mai. 2020.

OMAR, Arthur. **Antes de ver**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PARENTE, Diego; SANDRONE, Dario. Invención y creatividad en la evolución de los objeto industriales: exploración de algunos problemas simondonianos. In: BLANCO, Javier; PARENTE, Diego; RODRÍGUEZ, Pablo. **Amar a las máquinas**: cultura y técnica en Gilbert Simondon. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PELBART, Peter Pal. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PERES, Carolina. O percurso construtivo na arte e o processo de individuação. **Revista de Psicología Universidad de Antioquia**, Medellín, v. 10, n. 1, p. 215-234. 2018.

_____. **Fonte**: corpo, água e luz. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/132018>. Acesso em: 25 de mai. 2020.

_____; FOGLIANO, Fernando Luiz. O pensamento simondoniano e a imagem contemporânea. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 150-169. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/8652/8509>. Acesso em: 20 fev. 2019.

REINERT, Leila. O Inframince: A Potencialidade De Um Campo Relacional. **ModaPalavra**, Florianópolis, V. 12, N. 24, p. 56-90, abr./jun. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/13235>. Acesso em: 17 ago. 2020.

REVISTA ECO PÓS: GILBERT SIMONDON. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 20, n. 1, 2017. Disponível em: < https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/issue/view/783>. Acesso em: 20 fev. 2019.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. **Dicionário do Latim Essencial**. 2. ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2005. Livro digital.

RODRÍGUEZ, Pablo Esteban. La importancia de la obra de G. Simondon para la filosofía contemporánea. **doispontos:** Curitiba, São Carlos, volume 16, número 3, p. 3-12, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/70246/39778>. Acesso em: 15 mai. 2020.

_____. La transindividualidad de Simondon: la coyuntura latinoamericana entre la política, la técnica y la afectividad. **Demarcaciones**, Chile, n. 4, 2016b. Disponível em: <http://revistademarcaciones.cl/wp-content/uploads/2016/06/12.Rodr%C3%ADguez.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2019.

_____. Prólogo: Individuar. De cristales, esponjas y afectos. In: SIMONDON, Gilbert. **La individuación a la luz de las nociones de forma y de información**. Buenos Aires: Cactus, 2009. p. 11-19.

_____. Um novo modo de existência. In: SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020b. p. 11-34.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Amazônia transcultural**: xamanismo e tecnociência na ópera. São Paulo: n-1 edições, 2013.

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

_____. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Editora 34, 2020a.

_____. **Sobre la psicologia**: 1956-1967. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus; Bogotá: Aula de Humanidades, 2019.

_____. **La résolution des problèmes**. Paris: Puf, 2018. Livro digital.

_____. **Sur la philosophie**. (1950-1980). Paris: Presses Universitaires de France, 2016. Livro digital.

_____. **Sur la technique**. (1953-1983). Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

_____. **Comunication et information**. Chatou: Les Éditions de la transparence, 2010.

_____. **Imagination et invention**. (1965-1966). Chatou: Les Éditions de la transparence, 2008.

_____. **Cours sur la perception**. (1964-1965). Chatou: Les Éditions de la transparence, 2006.

_____. **L'invention dans les techniques**: Cours et conférences. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

_____. **Deux leçons sur l'animal et l'homme**. Paris: Ellipses, 2004.

_____. A gênese do indivíduo. In: PELBART, Peter Pal; COSTA, Rogério (org.). **O reencantamento do concreto**: Cadernos de Subjetividade. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. Sobre a tecno-estética: Carta a Jacques Derrida. In: ARAÚJO, Hermetes Reis (org.). **Tecnociência e cultura**: ensaios sobre o tempo presente. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

SIMONDON du désert. Direção: François Lagarde. Diálogos: Pascal Chabot. França: Hors Oeil Editions, 2013. 1 dvd (110 min). DVD, son., color.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOURIAU, Étienne. **Los diferentes modos de existencia**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.

STENGERS, Isabelle; LATOUR, Bruno. La esfinge de la obra. In: SOURIAU, Étienne. **Los diferentes modos de existencia**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.

STIEGLER, Bernard. **Symbolic Misery**: Volume 2: The catastrophe of the sensible. Cambridge: Polity Press, 2015.

TAL ISAAC HADAD. Site do artista. Disponível em: < https://sites.google.com/view/talisaachadad/archives?authuser=0>. Acesso em: 17 ago. 2020.

TARKOVSKY, Andrei. **Time within time**: the diaries 1970-1986. London: Faber and Faber, 1994.

WENDERS, Win. Tirar fotos... **Zum**: Revista semestral de fotografia, São Paulo, n. 4, p. 63-65, abr. 2013.

XAPIRI. Direção: Leandro Lima, Gisele Mota, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra, Bruce Albert. Brasil: 2012. *online* (55 min). Disponível em: <https://vimeo.com/47012586>. Acesso em: 20 fev. 2019.

ZHONG, Estelle. Des formes cachées dans la matière. La bricologie de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon. **Techniques & Culture**, Marseille, n. 64, p. 96-99, 2015.

Anexo I

A pesquisa obteve aprovação para a realização de exposição na Galeria de Arte "Alcindo Moreira Filho" do Instituto de Artes da UNESP, conforme documentos anexos. Não foi possível a realização da exposição devido às restrições impostas pela situação da pandemia de COVID-19.

Exposição 2020

Resultado final da seleção de projetos para exposição na Galeria de Arte "Alcindo Moreira Filho" do Instituto de Artes da UNESP, para o ano de 2020.

A Comissão de Seleção recebeu uma grande quantidade de inscrições com propostas com qualidade artística e potencial, mas, infelizmente, por falta de espaço e recursos, não foi possível contemplar a todos. Aos candidatos não contemplados, incentivamos a que continuem produzindo e façam a inscrição novamente no ano que vem. Algumas propostas não foram avaliadas por estarem desclassificadas por envio fora do prazo de inscrição. Outras não atenderam os critérios estabelecidos no edital, como por exemplo: exeqüibilidade.

As exposições foram classificadas seguindo os critérios:

-Qualidade Artística;

-Andamento dos trabalhos: 1° semestre 70% prontos, 2° semestre 50% prontos;

-Exequibilidade.

Agradecemos a todos participantes!

Resultado final por ordem de Inscrição (Projetos selecionados):

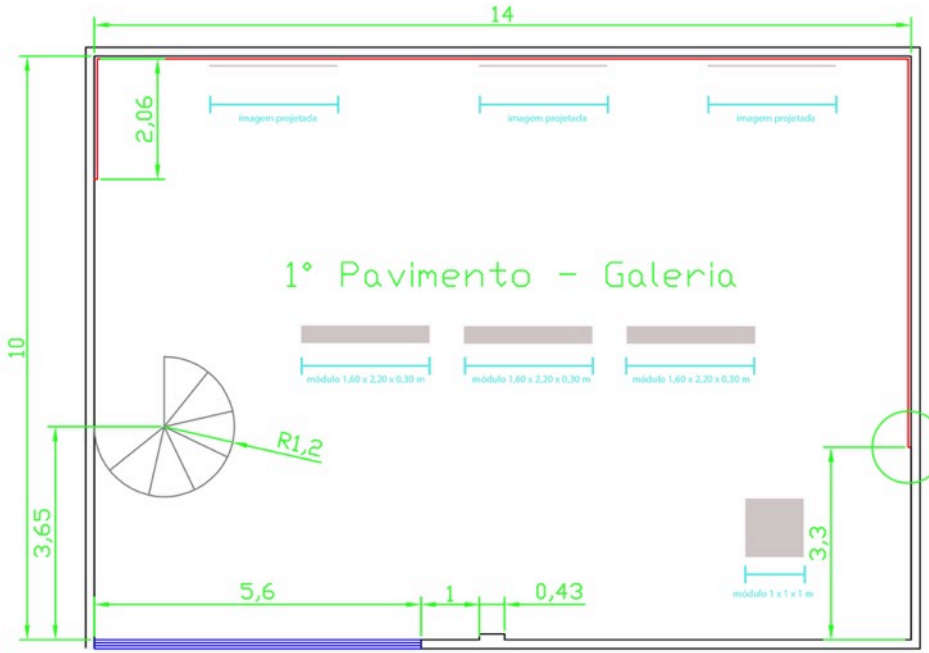
Nº Inscrição	Nome
2	André Schütz
4	Júlia Rizzo Scognamillo Szabó
5	Jean Jacques Armand Vidal
6	Kátia Fernanda Fiera
7	Maria Beatriz Gomes Nogueira
9	Stela Martins
12	Semana de Arte Feminista
15	Fernando Cidade Broggiato
16	Kelly Viana Sumadossi
18	Vinicius Almeida e Cleber Alexsander
19	Renata Funcia De Bonis
21	Lais Matias (Laixxmo)
22	Vitoria Heloisa Azevedo Santos
24	Guilherme Guimarães Moura
25	Coletivo: Bruna Hirai; Flávia Hayashi; Gabriel Filareto; Lu Martins; Mari Ra Chacon Massler; Thiago Bueno Gomes.
26	3° Festival de Pintura
28	Mauricio Pinto Adinolfi
29	Natalie Braido
30	Livia Mara Botazzo França
32	Pelópidas Cypriano
35	Carolina Peres
39	Taisa Nogueira e Marcos Lamego

Calendário final:

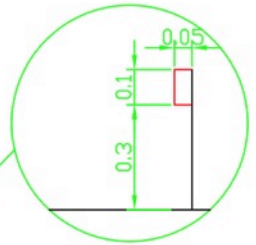
Exposição 2020 – Galeria "Alcindo Moreira Filho"

Janeiro	Fevereiro 25/2 - Carnaval 01 a 11/02 - Fernando Cidade Broggiato 12 a 21/02 - André Schütz 26/02 a 06/03 - Taisa Nogueira e Marcos Lamego	Março 26/02 a 06/03 - Taisa Nogueira e Marcos Lamego 07 a 16/3 - Mauricio Pinto Adinolfi 17 a 26/3 - Kelly Viana Sumadossi (Coletivo) 27/03 a 05/04 - Renata Funcia De Bonis
Abril 10/04 – Paixão de Cristo 12/04 – Páscoa 21/04 – Tiradentes 27/03 a 05/04 - Renata Funcia De Bonis 06 a 17/04 - Maria Beatriz Gomes Nogueira 18 a 28/04 – Lima Bo (Lívia Mara Botazzo França) 29/04 a 10/05 - Carolina Peres	Maio 01/05 – Dia do Trabalho 29/04 a 09/05 - Carolina Peres 10 a 23/05 – GIIP – Profa. Rosangella Leote 24/05 a 06/06 – Prof. Jean Jacques Armand Vidal	Junho 11/06 – Corpus Christi 24/05 a 06/06 – Prof. Jean Jacques Armand Vidal 07 a 16/06 – Natalie Braido 17 a 23/06 - Guilherme Guimarães Moura 24 a 30/06 – Lais Matias (Laixxmo)
Julho 09/07 – Revolução Constitucionalista 06 a 25/07 – Recesso Escolar 16 a 27/07 = Manutenção da Galeria. 01 a 15/07 – Prof. Pelópidas Cypriano 28/07 a 06/08 – 3° Festival de Pintura	Agosto 28/07 a 06/08 – 3° Festival de Pintura 07 a 16/08 – Semana de Arte Feminista 17 a 26/08 - Anne Courtois, Jocarla Gomes, Rita balduino 27/08 a 05/09 – Vinicius Almeida e Cleber Alexsander	Setembro 07/09 – Independência do Brasil 27/08 a 05/09 – Vinicius Almeida e Cleber Alexsander 08 a 17/09 – Coletivo: Bruna Hirai; Flávia Hayashi; Gabriel Filareto; Lu Martins; Mari Ra Chacon Massler; Thiago Bueno Gomes 18 a 27/09 – Kátia Fernanda Fiera 28/09 a 07/10 - Andrés Felipe Restrepo Suárez

Projeto de exposição Carolina Peres - Doutorado em Artes



Detalhe A – Eletrocalha



Informações técnicas:

Unidade: metros
Escala: 1:100
Desenho: Victor