



A noção de *fingere* na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem

The notion of *fingere* in contemporary visual production: strategies for possible worlds through image

palavras-chave:

arte contemporânea; imagem; ficção; *fingere* ; mundos possíveis

Este artigo efetua uma reflexão acerca da tendência, na recente produção artística visual, de questionamento das bordas entre realidade e ficção. Considerando a imagem como resultado de uma manipulação, objetiva pensá-la como imagem-ficção na transformação do presente através da multiplicação de mundos possíveis. Nesse sentido, ela é considerada como resultado do *fingere* e como via de apreensão do real, que questiona a memória de nossa sociedade e que reconsidera seu papel e responsabilidade na construção da história e de coletividades. Conclui-se que a imagem é potência presente e atuante para se construir novas formas de se viver.

keywords:

contemporary art; image; fiction; *fingere* ; possible worlds

This article conduces a reflection about recent visual artistic production that questions the borders between reality and fiction. Considering image as a result of a process of manipulation, it aims conceive it as an image-fiction in the transformation of the present by the multiplication of possible worlds. In this sense, it is considered as a result of the *fingere* and as a way of seizing the real, which questions the memory of our society and reconsider their role and responsibility in building history and collectivities. We conclude that image is a present and active potency to build different ways of living.

* Université Sorbonne-Nouvelle [Paris 3].

Fingere: a busca por novas formas de se fazer



Bandeira preta. Longa, sua cauda de tecido emaranhada em dobras no chão de terra. Fincada nesse chão, na superfície geológica também dobrada. A imagem dos artistas Luísa Horta e Ricardo Bugarelli nos faz lembrar aquela de Jeff Wall, *Dead troops talk* (1992). Não por pouco: terreno árido, de escombros, pós-guerra imediato. Testemunhos inventados a partir de registros fictícios. Se Jeff Wall ressuscita soldados que, semi-mortos/semi-vivos, interagem entre si de forma quase infantil e primária, não por isso sua fotografia deixa de evocar uma grande pintura de guerra ou, mesmo, um *still* de filme de terror. Também Horta e Bugarelli jogam com referências históricas e imagéticas: a exposição “Guerra dos perdidos” (2013), na qual a referida imagem encontrava-se exposta, apresentou uma montagem que permitia à ficção acontecer e se delatar; imagens de arquivos prisionais e de insurreições ocorridas no Brasil no início do século XX encontravam-se misturadas com imagens atuais, fotografadas pelos artistas, constituindo um *novo arquivo*, manipulado, para relembrar uma guerra que nunca aconteceu. Nas entrelinhas de uma montagem espacial que também expunha e escondia objetos que seriam resquícios de uma época, percebe-se a ficção travestida de *real*.

Na recente produção artística visual, vemos cada vez mais artistas que produzem trabalhos que questionam as bordas entre realidade e ficção. Artistas que adotam uma nova relação com o passado, revelando uma diferente concepção de tempo e que vêm construindo novas

Fig. 1

Sem título, Luísa Horta e
Ricardo Bugarelli, 2013.

versões da realidade. Nessa conjuntura, atualmente, parece pouco a pouco que o que é colocado em questão pelos mesmos não encontra relações com a via da tradicional transmissão acadêmica por um uso pedagógico da cópia – baseado no aprendizado pela *mimesis* –, nem com a via da modernidade, que veio descreditar os recursos ao modelo e colocar em desordem os esquemas de transmissão¹. Entendemos, neste texto, o uso pedagógico da cópia como um aprendizado que prima pela reprodução de modelos preestabelecidos, tal como foi praticado pelas Escolas de Belas Artes desde suas instituições e que, ainda hoje, podemos ver seus resquícios nos cursos de artes visuais nas academias pelo Brasil. A *cópia* é portadora de uma motivação conservadora, nos lembremos das ideias de Platão e da forma hegemônica de filosofia que ele sistematiza, na qual as ideias – essências – são valores supremos que existem separados dos corpos sensíveis, aparências. Mesmo que Platão fosse “inimigo” das Artes, sua filosofia permeia e sistematiza o pensamento e sua transmissão ainda hoje. Quanto a modernidade artística, entendemos tal termo como uma via que prima pelo ineditismo e pela reprodução de “formas” de se fazer, portadora de uma motivação progressista, separando de forma dicotômica a teoria e a prática. Ambos os caminhos se diferem da via que apresentaremos aqui.

O que é proposto atualmente estaria muito mais próximo da busca de novos *métodos de criação*. Uma terceira via que se caracterizaria por utilizar os modelos como repertórios, que serão assim objeto de interpretações de naturezas diversas, dirigidas para finalidades diversas. Dessa forma, “*L’art contemporain trouve ainsi à se renouveler non pas dans ses formes ni dans ses concepts, mais dans sa méthode et dans son positionnement historiographique*”².

A relação com a história, que se trata da história política e social e também da história da arte ou, ainda, pessoal, vem se valendo da (*re*) *mise en scène* e do teatro como veículos principais. Simular, pretender, travestir para produzir, inventar, criar. Segundo Catherine Grenier, nessa configuração, o objetivo não é trapacear ou enganar – como foi o objetivo de Giotto di Bondone, por exemplo, com seus afrescos estatutários de vícios e virtudes na Cappella degli Scrovegni em Pádua³ –, mas mais utilizar o *teatro* como revelador, mesmo se o assunto em questão for difícil a interpretar, ambivalente, como são a vida e a história. Trabalhos contemporâneos que jogam com um *efeito* de real e um questionamento nada inocente em cima dele.

1. Cf. GRENIER, Catherine. **La manipulation des images dans l’art contemporain**. Paris: Editions du Regard, 2014.

2. *Idem*, p. 53. “A arte contemporânea tenta assim se renovar não em suas formas nem em seus conceitos, mas em seu método e em seu posicionamento historiográfico”. (Tradução nossa)

3. Ver: ROMANO, Serena. **La O di Giotto**. Milano: Electa, 2008.

Dessa maneira, alguns artistas adotam novas formas de lidar com a relação entre passado, presente e futuro, não progressistas como aquelas do século XX. A escolha não é mais de encarar o passado contra o tempo presente, nem de colocar a tradição contra a modernidade, mas considerar um presente expandido ao passado e uma modernidade que englobe a tradição. Pensar o passado nos termos do presente e confrontar as épocas de maneira nova são gestos contemporâneos que testemunham de uma nova concepção de ato artístico, livre da ideia moderna de originalidade. Talvez não precisemos conceber *o tempo* apenas como cronológico ou histórico, mas pensar que passado, presente e futuro podem estar imanentes, que talvez estejam justapostos e configurem espaços transitáveis e manipuláveis.

Acreditamos que essas questões, juntamente com a proposição de métodos – não rígidos – de criação, relacionam-se com a noção que queremos apresentar, neste artigo, de artista enquanto praticante do *fingere* , o que veremos adiante. Pelo *fingere* , pode-se trabalhar de maneira livre as imagens, suas sobrevivências e os diferentes estratos do tempo, manipular materiais e conceitos, produzir diferentes mundos que compõem diferentes temporalidades, mas que, contudo, são *possíveis* . Assim, a arte, apresentando-se declaradamente como montagem, manipulação e construção acaba colocando em movimento a dialética revelação/falsificação inscrita no cerne da *imagem* , da qual a história é o principal campo de experiência, assim como salienta Grenier⁴.



4. *Op. cit.*

Fig. 2

Beyrouth 82 – City I , Luísa
Walid Raad (The Atlas Group),
1982-2004.

O efeito de verdade produzido pelas imagens é então colocado em questão. Pensa-se em uma *verdade* que só pode ser alcançada pelo falso ou pelo híbrido, agindo sobre o real de forma a revelá-lo ou falsificá-lo – outras verdades, ou ainda, verdades transitórias. Como vimos acima, essa perspectiva é bem diferente daquela das vias tradicionais e modernas. Nesse sentido, o artista Walid Raad demonstra, de forma muito crítica em relação ao fotojornalismo, que a história não é redutível a sua representação, como pontua Grenier. Como nos arquivos do fictício Grupo Atlas, com os quais o artista constrói toda uma memória de uma guerra civil não registrada, documentada de maneira fictícia e, no entanto, aparentemente real e crível. Dessa forma, Raad questiona não apenas a ideia de *construção* da história, mas também o lugar que a ficção ocupa nas artes visuais, de maneira que o estatuto de suas fotografias são colocados em questão – temática não distante dos trabalhos já trazidos ao texto. A imagem, assim como a história, é manipulada e construída.

Manipular a realidade, construindo novas versões da história e do real. Que gesto é esse? Um *fingir* explícito, sem conotação pejorativa, que se coloca lado a lado com a realidade, no mesmo plano, iminentes. Esse gesto é o *fingere*. E o que é o *fingere*? Nas definições das *Etimologias* de Isidoro de Sevilla, encontramos o seguinte trecho:

*Se llama fictilia, "loza", porque se fabrica y moldea (fingere) con barro, pues fingere significa "hacer", "dar forma", "plasmarse"; de ahí toman su nombre los alfareros (figuli). Y se denomina vas fictile no porque "finja" lo que es mentira, sino porque se le da una forma y adquiere un aspecto determinado*⁵.

5. SEVILLA, San Isidoro de. **Etimologías - II**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 505. "Se chama fictilia, 'louça', porque se fabrica e molda [fingere] com barro, pois fingere significa 'fazer', 'dar forma', 'plasmarse'; daí tomam seu nome os oleiros [figuli]. E se denomina vas fictile não porque 'finja' o que é mentira, mas porque se dá a ele uma forma e ele adquire um aspecto determinado." (Tradução nossa)

A louça adquire um aspecto determinado a partir de uma matéria moldável, manipulável: é este o *fingere* do *vas fictile* que, como Sevilla (1994) mesmo coloca, o vaso não finge o que é mentira, mas é um produto de uma manipulação. Nesse trecho, a relação entre as forjas da mão e da mentira, um manipular físico e conceitual, são colocados em relação. Inventar, simular, falsificar, forjar, modelar: alguns dos significados da palavra latina *fingere*. Ela consegue condensar tais condições na manipulação da imagem: simular, pretender, travestir para produzir, inventar, criar.

Que imagem é essa que manipula a realidade tida como única versão? A imagem produzida por esse *ato-potência* praticado pelo artista

não se configura como falsa, traidora do platônico mundo das ideias. Trata-se muito mais de uma afirmação da *manipulação* na multiplicação de realidades. Através do *finger*, o artista colocaria uma figura em algo. Essa figura seria reveladora do próprio *finger*, em um esquema de autodelatação de sua condição fictícia – não para descreditar-se, mas para afirmar a própria invenção.

Se a máquina capitalista tudo absorve e reverte a seu favor, se dela somos todos marionetes em variados aspectos, tendo manipulados nossos desejos e pensamentos, por que não poderíamos também agir como ela e reverter a situação, manipular a realidade a nosso favor, e não o contrário? Se, “Refinando-se os mecanismos de produção de subjetividade, em sua dimensão biopolítica, a vida é presa em sua quase totalidade, apostando-se na ‘serialização’ e na reprodução de modos de existência”⁶, se dessa forma a potência e capacidade de invenção e produção inerentes à própria vida são capitalizadas e direcionadas à homogeneização das formas de ser e existir, por que não construir novas versões da realidade que potencializem as subjetividades e as singularidades, ao invés de tê-las manipuladas a favor daquilo que nos despotencializa?

Podemos então pensar essas novas versões manipuladas singularmente como ficções? Não estaria a *imagem* mesmo aqui, nesse contexto da manipulação, do *finger*, da polarização entre o legítimo e o fictício? A imagem não seria o que se trabalha diretamente nas mãos e nas ideias? A partir de um verdadeiro *forjar* – que pode ter o significado daquilo que se modela, fabrica, mas também daquilo que se inventa e modula. Se “Moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável”⁷, uma vez que o molde remete mais a uma relação forma-matéria, espacial, e a modulação a uma dimensão temporal que compreende a matéria em uma variação contínua, bem como um desenvolvimento contínuo da forma.

A imagem é fruto de uma manipulação e pode também servir como empoderadora de novas manipulações, invenções para o cotidiano. Não queremos dizer com isso um grande “sejamos todos artistas”, mas mais explicitar que podemos todos manipular nossa realidade, esse *real* tido como dado e imutável, na construção de um mundo no qual consigamos conviver com as diferenças – o que implica uma multiplicação de mundos. O *real* é sempre um *certo* real e é sempre construído; a ficção pode nos apresentar um lado revolucionário, que é aquele da transformação do presente, do real: o *possível* existe, sempre⁸.

6. ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A invenção como resistência: por uma clínica menor. In: **Vivência**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, n. 32, 2007, p. 99. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/32/PDF%20para%20INTERNET_32/CAP%206_ROBERTA%20CARVALHO%20ROMAGNOLI.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2016.

7. DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papyrus, 2013, p. 39.

8. Nesse sentido, é interessante evocar a conferência proferida por Jacques Rancière, em 17 de fevereiro de 2016, na Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, cujo áudio está disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.gulbenkian-paris.org/reecouter_les_conferences>.

Nesse contexto, qual papel, usos e que tipo de imagens precisaríamos na atualidade, essa última tão saturada pelo visual? Pensemos em quais imagens poderiam trazer bons encontros, estímulos ao pensamento e à reflexão, prazeres, desejos; imagens que fortificassem as singularidades e os indivíduos. Grenier⁹ fala de uma imagem que não está à procura de um sentido simples, mas à escuta de uma realidade complexa, por vezes incomunicável. Se é a própria fabricação da imagem, seu caráter manipulatório, que permite a sua falsificação, não é à toa que a translação do falso em verdadeiro e do verdadeiro em falso se tornou um dos usos da imagem mais correntes da cena artística. É preciso problematizar essas questões – problematizar a ideia que se tem de realidade, de verdade, de mentira, de falso, de desejo, de autonomia, de liberdade. A falsificação aparece no contexto da produção de imagens menos como um agente de travestimento da verdade do que de desmascaramento da *mise en scène* que representa toda imagem que se dá como verdade – como exemplo, a maioria das imagens publicitárias e das fotografias jornalísticas. Existe sempre a possibilidade de que toda e qualquer imagem pode ter sido inteiramente *fabricada*.

A imagem-ficção e os mundos possíveis

Philippe Dubois¹⁰, ao nos falar dos *mundos possíveis*, discorre sobre o caráter de *presença* desses mundos: ao não ser necessariamente um traço de um mundo necessário e anterior, um *mundo possível* não apresentaria critério de fixação e existiria em sua demonstração mesma, presentificada e presente. Dessa forma, o autor pensa a imagem como um *universo de ficção* e não mais como um *universo de referência*, o que pode ser demonstrado pela noção de imagem-ficção. Isso – a imagem e o que ela carrega consigo – que está *aqui*, diante de nós, algo que podemos aceitar ou negar, e não mais um traço de alguma coisa que foi, algo que está preso ao passado. *Isso* que pode ser nada mais do que uma construção, um resultado de uma manipulação, como uma ficção?

No nosso entender, faz-se necessário considerar as ideias que a sociedade tem de realidade, verdade, mentira, ficção e, ainda, de *produção* da realidade – o que não é tarefa nada simples, mas complexa. No capítulo II de seu livro *Pourquoi la fiction?*, intitulado “Mimèsis: *imiter, feindre, représenter et connaître*”, Jean-Marie Schaeffer nos aponta a importância da categoria de mimesis para se compreender sob que formas

9. *Op. cit.*

10.
DUBOIS, Philippe. L'acte photographique aujourd'hui. In: **El acto fotografico (y otros ensayos)**. Buenos Aires: La Marca, 2014a.

Marina R. Bethonico

Philippe Dubois

A noção de *finger*

na produção visual

contemporânea:

estratégias para mundos

possíveis através da imagem.

se dá uma ficção. Ele remarca que a noção de *imitação* define ao mínimo cinco tipos de fenômenos diferentes, ou seja, ela constitui um campo vasto e diversificado. O autor aborda de maneira minuciosa as várias categorias da imitação, explorando também a noção de semelhança nesse contexto – todas essas, caras à esfera das artes visuais, desde suas primeiras análises, ligadas à filosofia e à história. Se toda imitação implica uma relação de semelhança sem ser necessariamente implicada por ela, toda *feintise* também. Segundo o dicionário Le Robert, *feintise* é um arcaísmo para a noção de *feindre*, verbo transitivo que vem do latim *finger*¹¹. Esse último termo é indicado para o francês como *façonner* e *imaginer*, sendo as palavras *fictif*, *fiction* e *figure* indicadas com uma relação estreita de sentido ao verbo latino, tendo mesma origem etimológica. Como consideramos neste texto, *finger* pode indicar todo esse universo do falso, do fictício, do manipulado, ao mesmo tempo em que aponta para a produção, a imaginação e as formas de se fazer.

Assim, Schaeffer¹² analisa o passo de diferença entre a imitação e a *feintise*, mostrando que “*dans la feintise l’activité mimétique est un moyen au service de la production de quelque chose qui est ontologiquement différent de ce qui est imité*”¹³. Produzir algo que seja ontologicamente diferente do que é imitado parece há milhares de anos ser tarefa dos artistas que produzem imagens. Assim, produziram eles (nós) desde sempre, imagens ontologicamente falsas? E na contemporaneidade? Se o falso, o simulado, está em nossa cultura ligado a uma ideia de mentira, como se poderia reverter isso? Como se poderia enxergar o *fictício* como *produção da realidade*, de uma maneira positiva e produtiva, ligada à invenção, ao movimento, e não à reprodução?

Para prosseguir, há de se refletir brevemente sobre a presença da fotografia na arte contemporânea, aparente não só em imagens digitais, mas também como referência e como processo para outros meios, tais como a gravura e a pintura, a título de exemplo. Imagens que se apresentam como fotografias ou que partem de fotografias como referências, ou ainda que se formam a partir de processos fotográficos. Teria a arte contemporânea se tornado fotográfica¹⁴?

Tal pergunta não aponta para um *meio* que caracterizaria a arte contemporânea, como se todas as obras agora produzidas fossem em fotografia. Ela aponta mais para outra questão: o retorno da *imagem* por ela mesma, a partir dos anos 2000, proporcionado pela tecnologia digital e que aplaina a diferenciação das origens tecnológicas das imagens.

11. ROBERT, Paul. **Le Robert illustré & Dixel dictionnaire internet** (nouvelle éd. millésime). Paris: Le Robert, 2012.

12. SCHAEFFER, Jean-Marie. **Pourquoi la fiction?** Paris: Seuil, 1999, p. 99.

13. Em português: “na feintise a atividade mimética é um meio a serviço da produção de algo que é ontologicamente diferente daquilo que é imitado”. (Tradução nossa)

14. DUBOIS, Philippe. **A pós-fotografia**. Belo Horizonte: Conservatório de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014b. Notas de aula.

De fato, Dubois¹⁵ comenta que, depois dos anos 2000, os estudos fotográficos vão afrontar plenamente a questão da mudança digital, que não é específica, uma vez que afeta todas as outras formas de imagem tecnológica – desde o vídeo, o cinema, a televisão, chegando aos meios mais tradicionais como a pintura e as artes gráficas, assim como já havia acontecido na época da invenção da fotografia. Ainda segundo o autor, essa mudança seria fundamental, tanto para o pensamento da ontologia da imagem e de seus dispositivos – no campo da teoria da fotografia, período caracterizado, sobretudo pelos anos oitenta do século XX – como para o pensamento sobre os usos e práticas da imagem. É importante ressaltar que os recentes estudos de Philippe Dubois vão em uma direção diferente da que se vê em seu livro mais divulgado e estudado no Brasil, intitulado *O ato fotográfico e outros ensaios*, que já completa trinta e três anos de sua primeira publicação em francês, em 1983¹⁶. Além disso, as ideias divulgadas a partir desse estudo correspondem a uma época que precede o *digital*, ou seja, fazem referência a um período de estudo diferente do que concerne a este artigo, que se volta para o contemporâneo: a produção da imagem após a chegada do digital. A tecnologia digital teria, então, proporcionado uma reflexão acerca da própria produção da imagem frente à realidade, mudando a direção dos estudos nessa área. A *fabricação* da imagem é a sua *manipulação* e aponta, da mesma forma, para uma fabricação do real, de mundos possíveis, o que poderá ser visto mais adiante.

Logo, não se pode deixar de considerar a evidente presença do digital no escancaramento e na concepção da imagem como *produzida*. Sabe-se que atualmente, e obviamente, a imagem se encontra em um contexto não mais apenas de uma sociedade que a liga a um valor de culto, originário, de uso. Talvez também não apenas, no que se sabe pela história da imagem no ocidente, ela esteja ligada a uma sociedade do espetáculo, que a aproxima a um valor de exposição, de documento; ou ainda, uma sociedade global que pensa em seu valor de comunicação, de reconstituição, de cópia. Teriam todas as imagens se tornado reprodução? Ou a contemporaneidade não colocaria em jogo vários registros da imagem, ao mesmo tempo – rito, espetáculo e reprodução? Com essa mistura, não poderíamos estar engajados na busca de imagens potentes, que estimulassem a construção de novas realidades por pessoas autônomas, independente do registro ao qual a imagem se liga e se produz? Nesse sentido, o que significa *encontrar* uma imagem,

15. *Op. cit.*, 2014a.

16. Tradução brasileira: **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.

independente de sua origem – seja uma reprodução digital de uma pintura, uma gravura impressa manualmente, uma instalação em um museu, um grafite na rua ou uma pintura rupestre? Quais os valores de uso da imagem hoje, a serviço de quê elas estão sendo produzidas e estão à disposição?

Para tentarmos apontar caminhos para essas perguntas, pensamos ainda sobre como uma imagem *produzida* se configura como uma imagem fictícia. Fictícia no sentido da manipulação/fabricação/produção e de como ela torna possíveis outras versões da realidade. É preciso também compreender como se dão as articulações entre o analógico e o digital em relação a fidelidade, ou fraude, ao original. A título de exemplo, pode-se pensar tanto na esfera da gravura quanto naquela da fotografia clássicas, que lidam com a noção de verdade e fidelidade ao original, seja pela matriz que se reproduz por contato, seja por ter estado presente com o fato verdadeiro, em realidade, e tê-lo registrado em um clique. Ao mesmo tempo em que se constituem, *a partir de uma crença*, como *verdade*, ambos os campos lidam, desde seus princípios históricos, com a manipulação que permite fraudar o original quando da sua reprodução, impressão. Vale lembrar que é importante manter uma perspectiva histórica frente aos meios de produção da imagem: a manipulação não é um fenômeno inédito, está ligado aos princípios da *imagem* – como nas máscaras mortuárias dos povos antigos, ou mesmo as conhecidas mãos em estêncil na *Cueva de El Castillo*. No entanto, com certeza, atualmente a *produção* da imagem acontece de maneira específica. Hoje, os dispositivos de fabricação, de visualização e de circulação da imagem são outros, característicos do presente e afetados pela existência do digital.

Nesse contexto, não faria sentido distinguir realidade e ficção de uma maneira dicotômica. Não seriam, mesmo, as ficções formas de produção da realidade? Laurie Anderson, falando sobre seu trabalho artístico, discorre sobre a tentativa de criar situações que irão deixar os espectadores em um estado de meio-sonho (*half-dream state*), o que lhes permitiria fazer livres associações¹⁷. Ela diz não conseguir fazer uma distinção precisa entre realidade e sonho, que existe uma fronteira flutuante entre esses mundos, *sempre* em deslocamento. Na verdade, atesta acreditar que vivemos em ambos, uma vez que eles são totalmente misturados. A artista multimídia estadunidense trabalha também a criação de espaços fictícios, apresentando um interesse

17. ANDERSON, Laurie. **DIRTDAY!**: entrevista integral. Coimbra, Portugal, 23 mai. 2012. Entrevista concedida a Esec TV. Disponível em: ← <https://youtu.be/Vhh5qLWcuKo> →. Acesso em: 24 ago. 2015.

na criação de histórias e contos (*storytelling*), o que pratica via áudio, instalação e texto.

O que Anderson chama de *sonho*, pode-se ler aqui como esse universo da criação, da produção da realidade, de *mundos*¹⁸. Poder-se-ia articular essa proposição com o que Dubois¹⁹ propõe para uma *nova* teoria da fotografia. O pós-fotográfico – termo esse que, resumidamente, corresponderia às imagens digitais contemporâneas e suas respectivas montagens expositivas, imagens fabricadas e ontologicamente fictícias – poderia ser pensado como uma representação de um *mundo possível*: não mais alguma coisa que *esteve* presente, mas algo que *está* aqui, diante de nós, ao alcance. Algo que podemos aceitar ou negar, e não mais um traço de alguma coisa que foi. Um mundo possível, sem critério de fixação, e que existe em sua demonstração mesma, presentificada e presente, sem ser necessariamente um traço de um mundo anterior. Uma imagem pensada como um *universo de ficção*, e não mais como um *universo de referência*²⁰.

É essencial notar que as *teorias dos mundos possíveis* constituem um domínio específico de pensamento, diversificado e relativamente bem constituído, tendo sua origem no filósofo Leibniz e tendo se devolvido nos terrenos da lógica e da semântica. Como nota ainda Dubois, mais recentemente, há cerca de trinta anos, foi no campo das teorias literárias da ficção que esse domínio se organizou com força e, hoje, começa a se estender para os campos da imagem, da fotografia, do cinema e da cultura visual, sendo, portanto um estudo recente. Assim, inicia-se um campo de pesquisa a partir do *digital* que altera todo o pensamento da imagem fotográfica, mas também de toda imagem reproduzível. Dessa forma, pode-se perguntar se, uma vez que a imagem

18. Cf. *Idem*.

19. *Op. cit.*, 2014a.

20. Cf. *Idem*.

21. *Idem*, p. 18. Em português: uma vez que a imagem “perdeu seu caráter genético de imagem traço em benefício de um ‘estar lá’ da imagem-como-mundo possível, podemos considerar na mesma medida que agora estamos a fazer uma imagem ontologicamente fictícia? Ao princípio de uma imagem-marca, que dominou quase toda a teoria do ‘fotográfico’ pelo menos desde os anos oitenta, podemos fazer suceder hoje o princípio de uma ‘imagem-ficção’, no sentido que esse termo de ficção tomou nas teorias dos mundos possíveis (Pavel, Lavocat, Schaeffer)?”.
(Tradução nossa)

*a perdu son caractère génétique d'image-trace au profit d'un "être-là" de l'image-comme-monde-possible, peut-on considérer pour autant qu'on a désormais à faire à une image ontologiquement fictive? Au principe de l'image-empreinte, qui a dominé quasiment toute la théorie du "photographique" au moins depuis les années 80, peut-on faire succéder aujourd'hui le principe d'une "image-fiction", au sens que ce terme de fiction a pris dans les théories des mondes possibles (Pavel, Lavocat, Schaeffer)?*²¹.

Tentar criar relações entre a teoria literária dos mundos possíveis com uma provável teoria da imagem visual como mundo possível não

seria algo absurdo. Nem mesmo seria inédito que uma teoria literária fosse transposta para o estudo das imagens. No entanto, há de se considerar as especificidades do campo visual que se adentra: as imagens, diferentemente dos textos, não são apenas legíveis – como algumas teorias se propõem a *leituras* de imagens. Quais seriam essas especificidades? Uma, talvez a que mais importe a este artigo, é o caráter da *presença*. Como o pós-fotográfico de Dubois, visto como um *mundo possível*: algo que está aqui, diante de nós, ao alcance. Uma imagem que se apresenta e não apenas representa. A imagem que porta uma força, que vai além da racionalidade e do conhecimento intelectual: uma *potência*.

Faremos a seguir breves constatações que dialogam com a análise de Lavocat sobre os gêneros de ficção literária²², transpondo-a para o campo visual. Uma imagem, apenas, pode vir a apresentar uma multitude de mundos possíveis. Melhor dizendo, uma imagem pode definir um mundo possível, não deixando de referir-se e de representar um mundo-referência, mas se configurando como uma possibilidade para essa referência – uma ou muitas. Uma imagem que *é* um mundo pode vir a possibilitar outros novos mundos, além de suas próprias referências. E por quê? Uma imagem é uma multiplicidade, e cada pessoa pode ter um encontro singular com ela. Há de se considerar que quem produz a imagem a concebe de maneira diferente de quem a recebe – e, na contemporaneidade, não tem mais cabimento a ideia da leitura *única e correta* de cada imagem, como uma verdade unívoca. Se a imagem se apresenta como um universo de ficção, e não mais de referência, ela está, no mínimo, mais aberta a possibilidades.

Segundo Lavocat, a noção de ficção não coincide com a literatura, mas inclui também diversas práticas artísticas e lúdicas. Isso quer dizer que a ficção acontece na imagem, mas não da mesma forma com que sucede em texto. Se para a teoria literária já se vê mais de trinta anos de estudo aplicando um aparelho teórico inspirado na lógica modal em relação com a análise de ficções literárias, para a teoria da imagem ainda não temos estudos suficientes. Logo, faz-se indispensável investigar como se operam os mundos possíveis na imagem: mundos possíveis são gerados pelas imagens e são também reconstruídos a partir da visualização e da circulação das mesmas. Os mundos possíveis são gerados pelas imagens ou *são* as imagens? Talvez uma imagem seja um mundo possível de um artista, mas que, a partir de sua aparição para o público, possa apresentar inumeráveis mundos – como um livro literário.

22. LAVOCAT, Françoise (org.). **La théorie littéraire des mondes possibles**. Paris: CNRS Editions, 2010.

Quantas vezes não se viram leitores desapontados após assistir uma adaptação ao cinema de seu romance preferido? Suas *imagens imaginárias* haviam construído outros cenários... De fato, uma imagem porta a possibilidade de referir a diversos mundos. Ainda: uma *imagem-como-mundo-possível* sempre é produzida a partir de um universo de referência; a partir do momento em que essa imagem é vista e assimilada de alguma forma – diga-se, não apenas racionalmente, mas também visualmente, ou corporalmente – ela deixa de ser o mundo possível daquele que a produz para tornar-se mundo(s) possível(is) de seu receptor. Ela passa a constituir-se como um outro universo de partida. E ainda: ela pode vir a tornar-se um novo universo de referência, dando acesso a uma multitude de mundos que corresponde à multiplicidade de receptores que ela pode vir a ter.

Essa troca do mundo possível para universo de referência não deixa de caracterizar a prática artística contemporânea, a forma como os artistas vêm lidando com suas referências, sejam elas históricas, filosóficas, literárias, mas principalmente imagéticas – lembremo-nos da imagem de Luísa Horta e Ricardo Burgarelli, trazida no início deste texto. As “sobrevivências das imagens”, menos do que com o passado, tem tudo a ver com o presente, com a presença e com a multiplicidade de abordagens que uma imagem pode ter – ela não diz respeito a uma *imagem-zumbi*, mas a uma imagem ainda atuante, potente.

Retomando a ideia de uma *imagem ontologicamente fictícia*, não teria ela relações com a noção de *ingere*? Uma investigação da produção da imagem, de suas formas de manipulação. Dubois discorre especificamente pela imagem que ele denomina pós-fotográfica enquanto *imagem-ficção*, como vimos²³. A imagem-ficção é, por natureza, ambivalente; ela é ontologicamente fictícia e se configura como algo difícil de compreender, de apreender, e não como um mistério já decifrado. Dentre importantes questões colocadas pelo autor, pode-se destacar: quais seriam exatamente os parâmetros constitutivos desse critério de *fictividade*? O que se passa agora que a *fotografia* não mais *reproduz* o mundo *tal como o percebemos*, mas que ela *inventa*? Dubois coloca, ainda, que é bem claro que as teorias dos mundos possíveis e o critério de *fictividade* da imagem fotográfica contemporânea devem se reunir de maneira significativa, produtiva e inevitável. Essa junção abre campos teóricos novos, pelo menos no domínio dos estudos fotográficos – mas também para o estudo da imagem em artes visuais em geral –, ou a ho-

23. DUBOIS, Philippe.
Op. cit., 2014a.

rizontes de pensamento vastos, como por exemplo, aquele que Dubois denomina de *verdade da ficção*²⁴, colocando em articulação o mundo da ficção com a ficção do mundo, o possível com o plausível, a crença com a credibilidade, a autenticidade com a falsificabilidade.

Será que é justamente essa imagem que se apresenta dessa forma, como ficção, aquela capaz de desestabilizar, desassossegar, que possa convidar o receptor ao pensamento, possa ainda conceder uma autonomia ao espectador para sua própria criação de mundos? Uma pergunta sem resposta, e outra: uma imagem que não tem a intenção de enganar, mas que se mostra explícita em sua ficção, não estimularia ela também no espectador a possibilidade e o encorajamento da criação de novos mundos? Seria essa uma pergunta muito utópica? Não uma imagem que queira *converter* pessoas, mas que estimule o próprio desejo da vida e a *autonomia* frente ao tempo presente, que dê uma pinçada de cunho crítico para que façamos e que trabalhemos para um mundo mais habitável e menos capitalista, menos condutor dos desejos. Um mundo no qual, pelo menos, possamos conceber a *vida* como separada e autônoma em relação ao sistema econômico vigente. Uma imagem que nos ajude a entender a complexidade do tempo presente, a considerar as diferenças, entender que tudo é ambivalente, que tudo depende da abordagem – e que é esse mesmo poder que pode nos dar empoderamento, exatamente o mesmo, que pode servir a nos conduzir, a nos *despotencializar*. O legítimo é também fictício, o fictício é também legítimo, como bem nos mostra Didi-Huberman²⁵.

Muitas vezes a imagem é mesmo posta a serviço de bloquear o pensamento e todo esse poder que ela tem, de ativar espaços do nosso corpo que não são apenas cerebrais, pode servir a nos conduzir a caminhos de desejos que não os nossos ou a acreditar em verdades unívocas – vide grande parte do jornalismo, da propaganda política e da publicidade que nos alcança. Não se estimula aqui a velha história dos vilões e heróis, mas há de se olhar criticamente até para a revista ou jornal de posições semelhantes à sua – o que é válido para todos os meios de comunicação. Pensemos em uma imagem que consiga estimular a invenção, “pois toda invenção e toda criação se apresentam inevitavelmente como um desvio e um erro com respeito ao sistema previamente estabelecido”²⁶. Uma imagem que proporcione mundos possíveis, que os multiplique, sem a ingenuidade ou a utopia de lidar apenas com um lado da situação – mesmo que esse seja o nosso lado. É preciso, sempre, con-

24. Cf. Idem.

25. DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

26. MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried (org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 279.

siderar os dois registros, legítimo e fictício. A imagem-ficção lida com ambos, ela é, por natureza, ambivalente; ela é ontologicamente fictícia.

Considerações finais

A produção das imagens pela sociedade não cessa de proliferar-se, essas que se tornaram um dos objetos mais banais da vida cotidiana. Segundo Grenier, essa banalização e generalização teriam engajado uma *suspeita*, um *medo* ligado ao caráter falsificável e à dimensão invasiva da imagem. Elas afetam a vida social, política, tocam todos os territórios da vida pessoal e coletiva. Grenier aponta que, no cerne de uma criação artística contemporânea engajada nos inventários críticos de sua história antiga e recente, a imagem encontrou um lugar privilegiado. Se os artistas dos anos sessenta reivindicaram a fusão da arte e da vida, “*nos contemporains nous rappellent que la fiction fait partie intégrante de la vie et qu'elle est même le meilleur voire le seul moyen d'appréhender le réel*”²⁷. Apresentando-se declaradamente como *montagem*, resultado do *ingere*, como aqui propomos, a arte acaba colocando em movimento a dialética revelação/falsificação inscrita no cerne da imagem, da qual a história é o principal campo de experiência²⁸. Como vimos, pensa-se em uma *verdade* que só pode ser alcançada pelo falso ou pelo híbrido, agindo sobre o real de forma a revelá-lo ou falsificá-lo – outras verdades, ou ainda, verdades transitórias. Se não é então redutível à sua representação, a história, também a da arte e de suas imagens, passam a ser passíveis de releituras, de apropriações, de novos olhares e modificações – novas versões, novos mundos. Dessa forma, abre-se um debate que questiona a memória de nossa sociedade e que reconsidera o papel e a responsabilidade da imagem na construção de histórias e coletividades.

Vivemos uma época que explora os limites que separam a *imagem do real*, vemos uma geração que prolonga, em modos diversos, a interrogação sobre o estatuto do real e sobre o lugar da arte no questionamento desse estatuto²⁹. A produção da imagem e o pensamento sobre ela são tidos como essenciais para a compreensão da contemporaneidade. Pensar a imagem em seu estatuto de verdadeira, de falsa, de possibilidade, de mundo possível: “*Une image qui, comme le proclamait Orson Welles, qui avait donné à F for Fake le sous-titre 'Nothing but truth', est une falsification qui ne dit 'rien que la vérité'*”³⁰. A imagem

27. GRENIER, Catherine. *Op. cit.*, p. 15. Em português: “nossos contemporâneos nos lembram que a ficção faz parte integrante da vida e que ela é mesmo o melhor, se não for o único, meio de apreender o real”. (Tradução nossa)

28. Cf. *Idem*.

29. Cf. *Idem*.

Marina R. Bethonico**Philippe Dubois**A noção de *fingere*

na produção visual

contemporânea:

estratégias para mundos

possíveis através da imagem.

considerada como potência presente e atuante para se construir novas formas de viver, novas realidades, novos mundos – em tempos nos quais isso tornou-se urgente, em termos subjetivos, ecológicos, políticos, éticos, dentre uma infinidade de exemplos.

Atuar como artistas e pesquisadores talvez nos proponha um exercício constante de polarizar, a todo tempo, a mentira e a verdade, a ficção e o real, tensionando essas polaridades, ao invés de opô-las, para que possamos inventar e produzir. A invenção e a forja de outros mundos é uma possibilidade, uma potência que temos de alterar a nossa realidade, de querer, produzir e afirmar uma existência que valha por si mesma. Além *desse mundo*, há outros possíveis, a serem inventados, sustentando processos singulares – não necessariamente originais – e atuais, com a liberdade de poder transitar entre os tempos para se construir o presente, sempre em movimento, sempre inapreensível.

Marina Romagnoli Bethonico é artista visual, bacharel em Artes Visuais (Gravura) pela Escola de Belas Artes da UFMG (2011), mestre em Artes pela mesma instituição (2015) e doutoranda (2015-) pela Universidade Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), sob orientação do Prof. Dr. Philippe Dubois.

Philippe Dubois é professor e pesquisador no Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne-Nouvelle (Paris 3).

30. *Idem*, p.189.

“Uma imagem que, como proclamava Orson Welles, que deu a F for Fake o subtítulo ‘Nada mais do que a verdade’, é uma falsificação que não diz nada mais do que a verdade”.
(Tradução nossa)

Sem título, Luísa Horta e Ricardo Bugarelli, 2013. [detalhe]

Artigo recebido em 28 de Abril de 2016 e aprovado em 19 de Maio de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117620

