

**Marina Romagnoli
Bethonico¹**

A imagem-ficção como estratégia de ação para mundos possíveis

Image-fiction as an action
strategy for possible worlds.

L'Image-fiction comme
stratégie d'action pour des
mondes possibles.

Resumo

Neste artigo, propõe-se uma aplicação das teorias dos mundos possíveis no estudo da imagem e de seus efeitos. Após uma breve introdução a esse universo teórico, passa-se para o contexto das artes visuais, no qual não existem ainda muitos trabalhos publicados a respeito. Desenvolve-se um pensamento dos *modos de fazer mundos*, que emerge de uma *imagem-ficção* ativa, instaurada pelo *fingerere*. A atitude de autodenúncia dessa imagem permite ao espectador encontrar evidências de sua qualidade de *manipulada*, o que acaba por permitir uma mudança cognitiva em relação às construções e mudanças que podemos realizar no nosso mundo dito *real*. Após um estudo de caso, conclui-se que, como a imagem, a realidade é matéria manipulável, e a compreensão disso abre vias para a construção de novos contextos na atualidade.

Palavras-chave: Mundos possíveis; imagem-ficção; *fingerere*; arte contemporânea; teoria da imagem.

Abstract

In this article, an application of the theories of possible worlds in the study of the image and its effects is proposed. After a brief introduction to this theoretical universe, we move on to the context of visual arts, in which there are not many published works on the subject. A notion of “ways of worldmaking” is developed, which emerges from an active image-fiction, established by the “fingerere” of the artist. The attitude of self-denunciation of this image allows the viewer to find evidence of its manipulated quality, which ultimately allows for a cognitive change in relation to the constructions and changes that we can make in our so-called real world. After a case study, it is concluded that, like the image, reality is a manipulable matter, and the understanding of this opens up paths for the construction of new contexts in the present.

Keywords: Possible worlds; image-fiction; fingerere; contemporary art; image theory.

Résumé

Dans cet article, on propose une application des théories des mondes possibles dans l'étude de l'image et de ses effets. Après une brève introduction à cet univers théorique, on passe au contexte des arts visuels, dans lequel il n'y a pas beaucoup d'ouvrages publiés sur ce sujet. On développe l'idée d'une pensée des *manières de faire monde*, qui émerge d'une *image-fiction* active, instaurée par le *fingerere*. L'attitude d'auto-dénonciation de cette image permet au spectateur de trouver des pistes de sa qualité manipulée, ce qui permet un changement cognitif par rapport aux constructions et aux changements que nous pouvons réaliser dans notre monde dit *réel*. Après une étude de cas, on conclut que, comme l'image, la réalité est matière manipulable, et la compréhension de cela ouvre des voies à la construction de nouveaux contextes collectifs.

Monts-clés: Mondes possibles; image-fiction; fingerere; art contemporain; théorie de l'image.

¹ Marina RB é artista visual, bacharel em Artes Visuais 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 (Financiamento: DPE-CAPES).
LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1234164803125109> / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4981-3403>

Breve introdução ao universo teórico dos mundos possíveis

Possible worlds do not await discovery in some remote or transcendent depository, they are constructed by the creative activities of human minds and hands.

L. Doležel

O que é um mundo? Sem ir muito longe, uma convenção em quase todas as definições da palavra “mundo” é que ela designa um conjunto, geralmente de seres ou coisas, organizados de acordo com certas leis. Nós falamos cotidianamente em *mundo real* como de uma certeza: tudo aquilo que vemos no mundo dos fenômenos, sobre ou sob a Terra, inscrito no envelope gasoso que a contorna; aquilo que está atualizado, na frente de nossos olhos, nós mesmos. Atualmente, começamos cada vez mais a falar de *mundo possível* como de algo igualmente evidente. Segundo o filósofo Jacob Schmutz (2006), para pensar a noção de “mundos possíveis” convém distinguir três grandes maneiras de concebê-la. A primeira concepção seria a cosmológica, segundo a qual existem, em coexistência com o nosso mundo, outras estrelas e planetas. A segunda é a literária, para a qual os mundos possíveis seriam mundos imaginários ou ficcionais. A terceira concepção, por sua vez, seria puramente epistemológica, na qual um mundo possível é feito de um agenciamento diferente do nosso mundo, sem que se mudem as criaturas e as substâncias, mas apenas combinando-as de outras formas. Nessa última perspectiva, o adjetivo “possível” tem o sentido de um operador modal, isto é, ele pressupõe uma capacidade de existência como *possibilidade* em relação a um mundo que pré-existe. Todas essas três concepções definem campos distintos do pensamento dos mundos possíveis, com estruturas conceituais determinadas, mas que não deixam de se entrelaçar.

Segundo a teórica da literatura Françoise Lavocat (2016), a ideia de que poderiam existir diversos mundos é antiga e remonta provavelmente a Demócrito, filósofo da Grécia antiga. No entanto, é na modernidade que a noção de *mundos possíveis*, no plural, aparece na discussão sobre o poder divino de Deus de criar outros mundos infinitamente, como mostra Schmutz (2006). É nesse contexto que Leibniz, em seus *Essais de théodicée* (1710/1969), falará do *melhor dos mundos possíveis, o verdadeiro mundo* atual que Deus escolheu atualizar – e Deus só poderia escolher o melhor. Os mundos de Leibniz são transcendentais, eles não poderiam coexistir com o mundo atual, porque habitam a mente divina. Segundo Schmutz (2006), no contexto dos mundos possíveis modernos, o nosso mundo é mesmo o único real, uma vez que a sua realização implica na negação da coexistência com qualquer outro mundo possível. Sendo assim, a projeção desses possíveis se mostra como uma tentativa de explicação para o fato de que nosso mundo único poderia ter sido diferente.

Já no século XX, os mundos possíveis leibnizianos são retomados pelo filósofo estadunidense Saul Kripke quando ele publica o artigo “Semantical Considerations on Modal Logic”, em 1963. Mesmo sem fazer referência a Leibniz e apesar de não ter sido o único teórico a discutir os mundos possíveis na retomada dessa noção, Kripke é considerado aquele que a teorizou, tendo construído um modelo semântico para a lógica modal e interpretando-o em termos de mundos possíveis. Como esclarece

Lavocat (2010, p.15), “A lógica modal moderna pegou emprestado de Leibniz a noção de mundo possível para analisar o conceito de necessidade e o valor de verdade das proposições”¹. Em semântica modal, um *conjunto de mundos possíveis* é introduzido por Kripke. Ele estipula uma estrutura de interpretação que é uma construção lógica entre esse conjunto (denominado “K”), um membro desse conjunto que é o mundo atual (denominado “G”) e as relações de acessibilidade entre os diversos mundos e suas alternativas possíveis (designado “R”). Essa estrutura se acompanha da noção de *modelo*, que atribui a cada variável proposicional *P* um valor de verdade em cada mundo pertencente a K. O *modelo* é como um *critério* que nos permite definir os valores de verdade de cada fórmula, por indução, a cada variável proposicional, para cada um dos mundos do conjunto dos mundos possíveis. Nesse contexto, não é a *natureza* de um mundo que interessa, mas a sua *validade* e *acessibilidade* em determinadas condições.

Os mundos possíveis são trazidos à tona no campo da filosofia analítica ao longo da década de 1960. Em 1975, o teórico da literatura Thomas Pavel publica um artigo intitulado “Possible Worlds in Literary Semantics”, inaugurando a tentativa de aproximação da semântica dos mundos possíveis de Kripke com os estudos da ficção. A partir da década de 1980, vemos uma série crescente de artigos e livros que prolongam essa tentativa, escritos por teóricos como Pavel (1988), Lubomír Doležel (1998) e Marie-Laure Ryan (1991). É importante destacar, como faz Doležel (1998, p.13-14), que

Durante a década de 1970, o modelo dos mundos possíveis se estendeu para além da lógica modal para reformular muitos dos problemas tradicionais da filosofia. Mais tarde, tornou-se um paradigma interdisciplinar que permitiu novos entendimentos dentro das ciências naturais, sociais e humanas.²

O pensamento contemporâneo sobre os mundos possíveis não é, na maioria dos casos, metafísico, como o de Leibniz.³ Em termos práticos, isso quer dizer que eles não são *descobertos* por aí, eles não pré-existem, mas são *construídos* pelas mãos e pela mente humanas. Para Kripke (1982) um mundo possível é *estipulado* e dado pelas condições descritivas que nós associamos a ele. Pavel e Doležel também sustentam que os mundos possíveis guardam um caráter de fabricação, considerando que eles são *produzidos*. Do lado da estética, Nelson Goodman defende ainda que um mundo é sempre feito a partir de outro, de forma que “Para construir o mundo como sabemos fazê-lo, sempre começamos com mundos já disponíveis; fazer é re-fazer” (2006, p.21).⁴ Todos esses autores desenvolveram leituras singulares dos mundos possíveis, e não é o caso neste breve artigo de desenvolver a fundo cada uma delas, tampouco de fazer referência a todos os pesquisadores que se envolveram

¹ “La logique modale moderne a emprunté à Leibniz la notion de monde possible pour analyser le concept de nécessité et la valeur de vérité des propositions.” [Minha tradução].

² “During the 1970s, the possible-worlds model expanded far beyond modal logic to recast many traditional problems of philosophy. Later on, it became an interdisciplinary paradigm that provides new insights into theoretical issues of natural, social, and human sciences.” [Minha tradução].

³ O realismo modal de David Lewis, por exemplo, vai em outra direção e se apresenta como uma hipótese metafísica aos problemas colocados pela lógica modal, na qual toda descrição sobre a forma como o mundo poderia ter sido é a descrição de como um outro mundo paralelo ao nosso é.

⁴ “Pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition; faire, c’est refaire.” [Minha tradução].

com tal noção. Entretanto, retomando Goodman, se a concepção de *mundo* que ele desenvolve é separada desse universo teórico específico dos possíveis e mais ligada à ideia da pluralidade mundana, ela guarda a ideia da construção, do *fazer um mundo*, que pode muito bem ser visual, e que interessa bastante a este artigo.⁵

Uma teoria fundada nos mundos possíveis não pode negligenciar o exame da *relação* entre os mundos, qualquer que seja a forma com que ela os conceba, esclarece Lavocat (2016). De fato, não há sentido em utilizar uma teoria como essa se não for para confrontar ao menos dois estados alternativos de algo que tenhamos como referência – as alternativas existem *em relação* a e é também necessário que algo permita o acesso entre elas. Um mundo leva a outro, há sempre um *mundo de referência*, um mundo de partida que permite esse acesso.

No campo das teorias literárias, a ideia, tal qual exposta por Lavocat (2010), é de que cada mundo possível, e não apenas o mundo *real*, pode constituir um mundo de partida, referindo-se a outros mundos possíveis, sejam eles ficcionais ou factuais. Como explicita Pavel (1988), os mundos possíveis foram aproximados dos estudos da ficção justamente quando estes debatiam questões ligadas à referência literária e aos mundos ficcionais, em um contexto dos anos 1970 a 1980 que misturava a lógica formal, a semântica dos mundos possíveis e as teorias de ato de linguagem. Nesse período, ouve um renascimento de questões ligadas à *verdade* em literatura, à natureza da ficção e à distância e proximidade entre *literatura* e *realidade*.

Quando se consideram as relações de acessibilidade entre mundos, a ficção aparece com um certo privilégio de permitir o acesso a múltiplos outros mundos e o texto é visto como mundo de partida para o estudo desses fenômenos. Schaeffer (1999, p. 205) explica que,

[...] em seu âmbito, uma proposição contrafactual, ao invés de ser declarada denotativamente vazia, irá supostamente se referir a um mundo possível – isto é, a uma alternativa do mundo atual em uma estrutura de interpretação ontológica mais geral, da qual este é apenas um dos membros (embora seja um membro privilegiado, ao menos na teoria de Kripke). Podemos ver o ganho que uma definição semântica da ficção pode esperar de uma ontologia tão generosa: se a realidade não se limita ao mundo atual, mas comporta também mundos possíveis, então os próprios mundos ficcionais ganham uma subsistência própria – pelo menos se se consegue mostrar que o estatuto dos universos ficcionais é o mesmo dos mundos possíveis.⁶

Nessa perspectiva, vê-se o texto como mundo possível, o que permite observar um movimento sem fim de conexões e referências entre mundos autônomos que não necessariamente *representam* aquele real. Independente da concepção que se tenha de mundos possíveis, é essencial notar que esse pensamento permite olhar o mundo da ficção como mundo de referência, a partir do qual se pode acessar uma multitude de outros mundos. O movimento de um mundo a outro, de uma versão a outra, de um livro a outro, lembra também certo movimento das imagens: ir de uma imagem a outra, cruzar referências, montar novas composições. A imagem pode ser considerada, como o texto, ponto de partida para outros mundos: ela dá a ver outras versões e convida a novos agenciamentos.

No sentido de um desenvolvimento ligado à aplicação das teorias dos mundos

possíveis no campo das artes visuais, não existem ainda muitos trabalhos realizados. Alguns teóricos, tais quais Jean-Marie Schaeffer (1999), André Gunthert⁷ e Philippe Dubois (2016) aproximaram a imagem da ficção – ou da não-ficção, como é o caso de Gunthert – e chegaram a sugerir a relação entre imagem e mundos possíveis. É importante notar que essa ligação tem como intercessora a *ficção* e que *ficção* não é sinônimo de *narrativa*. Em todo caso, não é certo que essas teorias possam ser aplicadas de maneira satisfatória nas artes visuais, como o foram em literatura. A imagem poderia ser, como o texto, um mundo possível? Os trabalhos de Bernard Guelton são importantes para articular tais possibilidades, mas eles não chegam a constituir um dispositivo teórico baseado nos mundos possíveis que possa ser aplicado à imagem, contentando-se em fazer referência a tais teorias. Guelton (2007) aborda as ficções artísticas nas artes visuais por um viés narrativo que não compactua com a abrangência da noção de “mundo” e acaba por tratar a imersão do espectador no espaço expositivo de forma um tanto quanto linear, seja em considerações sobre o deslocamento espacial do mesmo, seja nas possibilidades de assimilação das obras visualizadas. Guelton (2007) aproxima artes visuais e ficção, mas acaba por não considerar certas singularidades da esfera do visual, ficando bastante dependente das teorias literárias.

Considero que o trabalho mais bem sucedido no sentido de criar uma teoria dos mundos possíveis visuais aplicada é o de Allain Boillat (2014). Em seu livro, Boillat (2014) constrói um quadro teórico para discutir um *corpus* eclético, composto por filmes de ficção científica, através de certos mecanismos que o autor identifica nos filmes escolhidos. Esses mecanismos atuam no nível do agenciamento entre elementos diegéticos do filme com os processos de imersão do espectador e com o discurso que liga a ficção apresentada ao nosso mundo dito *real*.⁸ Boillat (2014) considera que tais filmes jogam com a própria ideia de *criação* de um *mundo visual*, que vai muito além da narrativa que desenvolvem. Essa criação se constitui pela construção da diegese em articulação com a montagem fílmica – para o autor, fatores decisivos na concepção mundana. Se a ideia de *estilo* é abordada por Boillat por uma dimensão discursiva, a ideia de *mundo* é acompanhada de uma dimensão referencial: um mundo ficcional pode fazer referência a um ou mais mundos, sendo essenciais as condições de acessibilidade entre eles. Por fim, o autor diferencia o que denomina “*film comme monde*”, um filme que apenas estabelece um mundo ficcional, do “*film à mondes*”, que não apenas estabelece um mundo, mas que também permite assimilar mundos paralelos que coexistem no “mundo real” do filme. O *film à mondes* é aquele que coloca em movimento, que ativa uma “*machine à mondes*”, de forma que “[...] os mundos possíveis como os estudamos aqui não são continuações de um mundo previamente estabelecido, mas são integrados à própria obra” (BOILLAT, 2014, p. 100).⁹ Em outras palavras, a partir do próprio *film à mondes* é possível visualizar a lógica de uma pluralidade mundana e do funcionamento da *machine à mondes*. O autor vê os

⁷ Ver, sobretudo, seu blog: <https://imagesociale.fr>. Acesso em 23 jul 2019.

⁸ O termo “diegético” se refere à noção de diegese, empregada pela primeira vez por Étienne Souriau e desenvolvida a fundo no campo da teoria do cinema. O teórico da literatura Gérard Genette expandiu tal noção para aplicá-la também nos estudos literários. Originalmente, o termo se refere à ideia de mundo fílmico, ao universo que uma obra convoca e apresenta, mas é frequentemente reduzido como sinônimo de “narrativa”.

⁹ “[...] les mondes possibles tels que nous les étudions ici ne sont pas de continuations d’un monde posé préalablement, mais sont intégrés à l’œuvre même.” [Minha tradução].

trabalhos de Doležel e Pavel como criadores de uma concepção mundana capaz de abordar as produções culturais, incluindo aquelas que se estabelecem no ponto de encontro entre os dispositivos audiovisuais e aqueles ficcionais.

Também Jairo Dias Carvalho escreveu relevantes artigos sobre a conexão entre artes e mundos possíveis. O filósofo explora os usos estéticos do conceito de mundos possíveis de Leibniz, transitando entre a literatura de ficção científica, o cinema e as artes plásticas – e entre autores como Philip K. Dick, David Lynch e Escher. Em seu artigo “Artes e Mundos Possíveis” (2012), o filósofo analisa o conceito em Leibniz para em seguida articular a noção de “macroestrutura modal”, tal como apresentada por Doležel, com a *intuição* de Étienne Souriau de que as obras de arte são *modos de existência de mundos possíveis*, ideia presente em seu livro *La correspondance des arts: éléments d’esthétique comparée* (1969). Para Carvalho (2012), há sempre um mundo implicado em uma obra de arte, e a atividade artística seria justamente um processo de instauração de *microversões* de mundos. Essas microversões seriam, por sua vez, *simuladas*, por serem fruto de uma espécie de *produção* da realidade que se dá a partir da materialização artística de uma possibilidade de mundo – em outras palavras, a partir da atualização de um mundo virtual. Carvalho (2012, p. 132) esclarece que

Os mundos “artísticos” são limitados, incompletos e por isso são ditos micromundos. Os mundos possíveis não atualizados são versões completas e alternativas do mundo atual. São versões factuais, históricas e físicas do mundo atual. Mas quando elas passam a existir nas obras de arte serão chamadas de microversões. Cada obra é um fragmento de um mundo incompleto, e cada obra, em princípio, permitiria deduzir o tipo de mundo do qual ela é um fragmento.

Sendo assim, a atividade artística forneceria uma matéria sensível ao possível, que permitiria a nós, espectadores, acessar esteticamente determinados mundos possíveis.

Nesse contexto, é visível a existência de uma paisagem teórica plurimundana e interdisciplinar, na qual se estendem com predominância os campos da lógica, da filosofia e dos estudos literários. Primeiramente, por si mesma, a expressão “mundos possíveis” é sedutora e, nesse sentido, é compreensível o motivo dela ser empregada cada vez mais no nosso cotidiano. Da mesma forma, nas artes visuais, essa expressão se populariza. Mesmo que existam tão poucos textos publicados sobre esse assunto nesse campo, é perceptível o aumento de exposições que se inclinam em direção aos *mundos*, assim como textos de curadores, *hashtags*, títulos de obras e discussões que citam essa noção. Para dar alguns exemplos geograficamente bem limitados, na França aconteceu a exposição *Des Mondes Possibles*, organizada em 2013 pelo Frac Franche-Comté, bem como a Bienal de Lyon de 2017, que se intitulava *Mondes Flotants* e que explorava a ideia de “mundo”, flertando com os *possíveis*. No Instagram encontramos a “#mondesspossibles” com as últimas pesquisas práticas desenvolvidas pelos professores e alunos do Programa de Experimentação em Artes Políticas da Universidade Sciences Po, coordenado por Bruno Latour. Ainda no contexto francês, entre abril e maio de 2018, aconteceu o festival intitulado *Mondes Possibles*, orga-

nizado pelo Centro Dramático Nacional Nanterre-Amandiers, que, para celebrar os cinquenta anos de maio de 68, propôs uma programação para *decifrar territórios utópicos*, repensando questões ligadas à coletividade e ao tempo por vir. No Brasil, entre março e julho de 2018, aconteceu na Pinacoteca de São Paulo a exposição *Hilma af Klint: Mundos Possíveis*, com curadoria de Jochen Volz. Se o texto do curador não nos fala quase nada sobre essa noção, o título da exposição marca bem a expressão em voga hoje em dia.

Por um pensamento dos modos de fazer mundos

Pelo viés dessas teorias, acredito ser realizável um estudo que perpassasse a arte contemporânea e seus efeitos no espaço social do mundo dos fenômenos. A tentativa dessa abordagem é construir uma certa máquina teórica, como faz Boillat (2014) com o cinema de ficção científica; articular uma *teoria dos mundos possíveis visuais* que seja adequada ao estudo da imagem no campo das artes visuais, bem como ao estudo de seu alcance para além desse campo.

Para isso, em um plano conceitual, a *imagem* é aproximada da *ficção*, *imagem-ficção* no sentido que Dubois (2016) constrói: ela *joga* com as fronteiras fato/ficção, verdadeiro/falso, real/ficcional, *apresentando-se* como construída. Esta *imagem fabricada* trabalha elementos factuais e ficcionais em um tipo de trama que faz emergir outras versões de um *mundo de referência*, gerando uma certa *multiplicação dos mundos possíveis*. Uma imagem que se apresenta como claramente manipulada – sem esconder esse caráter, em uma atitude de autodenúncia – e que acaba por reconstruir, em diferentes planos, o mundo tal como o conhecemos. Nesse processo, a *ficção* surge, primeiramente, da distância que se estabelece entre o mundo de referência, tal como concebido por convenção, e as modificações trazidas pelo novo mundo que se pode visualizar e reconstruir a partir da recepção da imagem. Uma diferença ontológica, no sentido que Boillat (2014) apresenta, que se compõe de invariantes entre os dois mundos; invariantes que, por sua vez, permitem a conexão com a imagem-ficção: é essa a condição de acessibilidade entre os mundos. Assim, o termo *ficção* se refere àquilo que se apresenta como *novo* em relação ao estado inicial de referência. Como se a ficção fosse um tipo de *coisa impossível no real*, mas, justamente, *possível em outro mundo* – e que acaba, no contexto das artes visuais, por se atualizar em imagem.

É importante notar que a noção de *fabricação* não implica aquela de *ficção*. Muitas coisas são fabricadas e não são ficção: tudo o que podemos produzir com nossas mãos, do ato mais simples à peça mais elaborada de artesanato. Mas as ideias também são fabricadas, são elas que produzem a teoria. Fabricam-se também fatos, às vezes mentiras – procedimentos conhecidos das mídias e do poder. É evidente que existe uma imbricação entre a fabricação manual e técnica e a fabricação intelectual, às vezes mentirosa, que produz tramas as mais diversas, com variados graus de complexidade, e que denomino *ingere*. O *ingere* é como uma *forja* que permite justamente manipular o que temos em nossas mãos, ou em nossa cabeça, para

levá-lo aonde nos convém, para dar-lhe a forma que queremos. Em certos casos, nessa ação criativa, pode emergir a ficção – entidade escorregadia e inventiva, difícil de definir, quase um ser vivo em movimento. Em certos casos, ainda, a ficção pode convidar a um pensamento crítico que pode vir a gerar ação. Dessa forma, como se a imagem fosse ela mesma ativa, ela nos convida a participar de um processo vivo, podendo alcançar nosso plano de ação no mundo e nossa capacidade de construir a realidade.

A abordagem da imagem aqui trabalhada bascula entre a gênese da imagem-obra manipulada que se autodenuncia – esfera do *fingere* – e sua dimensão estética, no sentido de ser definida por seus efeitos. Nessa perspectiva, a produção técnica da imagem interessa menos do que sua constituição mundana e *fictícia* , no sentido de tornar possível visualmente algo que seria impossível de se atualizar. Assim, a ficção participa do processo de constituição da imagem e é, também, produto dele – ela age como condutora, permitindo a acessibilidade entre mundos. Essa *imagem do fingere* , manipulada com as mãos e com o pensamento, apresenta-se como uma imagem forjada, uma imagem-ficção, e não como uma imagem que *representa* uma ficção, como observa Dubois (2016). A imagem é *artesanato* , mesmo se digital, e *estratégia de pensamento* ao mesmo tempo. Assim, vemos uma imagem-ficção que *joga* com as fronteiras fato/ficção e que porta uma concepção plurimundana da realidade, podendo vir a ter como consequência de seus procedimentos mudanças nos contextos dessa mesma realidade. E como isso seria realizável? Não através do conteúdo veiculado pela imagem especificamente, mas, sobretudo, *pelo seu modo de fazer* .

O pensamento dos *modos de fazer* que proponho parte dessa concepção do *fingere* como ação que produz imagem-ficção: é através das pistas que a manipulação da imagem deixa que será possível encontrar as evidências dessa manipulação. É a percepção, mais ou menos consciente, desses traços que poderá desencadear o processo de transmissão dos *modos de fazer* , como que por um *pacto* entre imagem e espectador que gera um pensamento ativo. Para tentar explicar de maneira menos abstrata, a hipótese trabalhada é de que existe uma força invisível e *potente dos modos de fazer* que se condensa na imagem. A partir do momento em que essa imagem encontra um espectador e se estabelece uma conexão entre ambos, seja ele artista ou não, ocorre o que se denomina *transmissão dos modos de fazer* – um processo permeado por forças que propagam o *fazer mundo* e que se valem da *ficção* como fio condutor. Esse *fazer* não produz apenas imagens, mas possibilita, sobretudo, a produção de versões de mundos, de outras realidades e circunstâncias que pareceriam a princípio impossíveis. Como se as imagens tivessem *estratégias de ação* ligadas à propagação do movimento criativo que elas condensam, uma *força de produção* que não tem origem em cada imagem, mas que é ancestral e que perpassa as imagens, as culturas e a capacidade humana de invenção. Uma força incessante de reinvenção do cotidiano e de produção de outras realidades.

É nesse sentido que digo que a imagem pode convidar a um processo ativo, instruindo seu espectador a também produzir mundos – não em imagens apenas, mas na reinvenção do próprio cotidiano e na criação de novas versões da realidade que acompanha nosso mundo atual e que recebemos como única e imutável. Assim, se-

ria possível construir outras realidades para o nosso tempo presente, outras histórias para o nosso passado, outros contextos para o nosso futuro?

Estudo de caso

Imagens que têm como *mundo de referência* o mundo dito *real* podem apresentar objetos e situações a princípio impossíveis de se realizarem no mundo dos fenômenos, que se tornam possíveis justamente através da imagem. Mas que imagens são essas que têm a capacidade de fornecer matéria sensível para o possível – como dizia Carvalho (2012)? O crítico de arte Ulf Linde (1989), em um dos raros artigos dedicados ao visual em articulação com a teoria dos mundos possíveis, escreve, sobre um quadro de Magritte, que somente a *pintura* torna possível o mundo apresentado. Em outras palavras, o que se consegue visualizar no quadro em questão é irrealizável em três dimensões.¹⁰ Para Linde (1989), a pintura tem a capacidade de se referir a um mundo possível, em contraponto com a fotografia, que é apenas uma *técnica para representar o mundo atual*.

É evidente que o artigo de Linde precede a virada digital dos anos 2000 que, segundo Dubois (2016), acaba cortando a ligação *visceral* entre a imagem e o mundo. Essa *virada* colocou em questão a própria fotografia, uma vez que “A imagem digital não é mais, como a imagem fotoquímica (analógica), ‘emanação’ do mundo, ela não é mais ‘gerada’ por ele, ela não se beneficia mais da ‘transferência de realidade’ (a expressão é de André Bazin) da coisa para sua representação.”¹¹

Ainda hoje, considera-se a pintura como um espaço de afirmação de mundos imaginários e de versões de mundos, como um espaço que acolhe qualquer *impossibilidade* ou abstração. Por outro lado, da fotografia ainda se espera usualmente pela *verdade*, pelas provas e traços do *real*, que esse meio permite em termos de registro. Se Linde ainda não imaginava o que se passaria com o decorrer do tempo nas artes visuais, hoje já temos recuo suficiente para ver algumas das consequências da virada digital. Na arte contemporânea, vemos artistas que se valem do meio fotográfico para atualizar visualmente outros mundos, espaços e pessoas possíveis; artistas que jogam com as fronteiras fato/ficção, verdadeiro/falso, real/ficcional e que apresentam suas microversões de *mundos possíveis*, também em fotografia.

É evidente que não se pode cruzar pela rua com uma cabeça que passeia sozinha, sem corpo, como aquela do artista chinês Li Wei, em sua série *Mirror* (2000-2007). No entanto, podemos visualizá-la atualizada em seu trabalho fotográfico. Que imagem *manipulada* é essa? Por que ela faz parte de uma série intitulada *espelho*? A princípio, o título parece incompreensível. Contudo, navegando pelo site do artista

¹⁰ Trata-se do quadro *Le blanc-seing* (1965), que figura uma cavaleira, montada em seu cavalo, a passear por um bosque. A princípio, tal imagem evoca uma cena possível de ser visualizada na atualidade, no entanto, pode-se observar que a imagem do conjunto “cavaleira-cavalo” não é contínua, não sendo visível em alguns trechos de sua extensão. Há também um jogo de *trompe-l'œil* entre alguns dos troncos das árvores e a figura principal, de forma a criar uma vertigem em relação à representação do espaço na pintura. Evidentemente, é impossível ver tal cena no mundo dos fenômenos: não há corpo que se fragmente dessa forma no mundo real, tampouco planos que se superponham na perspectiva da visão tridimensional humana.

¹¹ “L’image numérique n’est plus, comme l’image photochimique (analogique), ‘l’émulation’ du monde, elle n’est plus ‘générée’ par lui, elle ne bénéficie plus du ‘transfert de réalité’ (l’expression est d’André Bazin) de la chose vers sa représentation.” [Minha tradução].

(www.liweiart.com), vê-se, na mesma série, uma imagem na qual ele está performando em um espaço público, segurando um espelho, no qual ele enfia sua cabeça. A fotografia parece mostrar um espaço possível que flutua na atualidade do mundo dos fenômenos, em plena rua, onde seria possível a uma cabeça flutuante existir.

O uso do objeto espelho por Wei se dá como uma ferramenta para performar no espaço público, de forma que a imagem final que visualizamos *online* é uma fotografia que mostra uma cabeça flutuante em um espaço sem foco – de modo que não é possível compreender exatamente como essa imagem foi feita –, ou um corpo e um espaço recortados por um quadro refletor – e então percebe-se que se trata de uma performance no espaço da rua. Há várias imagens semelhantes em seu site, que se localizam lado a lado e dão a ver um grande conjunto de corpos performantes e cabeças flutuantes, realizados entre 2000 e 2007.

Segundo o curador da exposição de Wei, que aconteceu em Paris, no Parc de la Villette, em 2012, Larys Frogier (2012, p.19), “É importante lembrar como o uso do espelho na fotografia é uma forma de duplicação espetacular do real.”¹² O espelho, enquanto objeto do cotidiano, duplica o espaço no qual vivemos. No entanto, o que acontece quando alguém faz um buraco na superfície desse objeto banal e atravessa sua cabeça por ele? Pode-se pensar em um tipo de materialização metafórica de uma possível fissura do *real*? Vejo o conjunto “ato-objeto” de Wei como uma suspensão dessa dimensão dita *real*, como se ele de fato abrisse, performativamente, uma fenda para conectar-se com outros mundos.

O crítico de arte Craig Owens (1992, p.17) observa que

Porque a imagem do espelho duplica os sujeitos – que é exatamente o que a própria fotografia faz – ela funciona aqui como uma imagem reduzida, interna da fotografia. O espelho reflete não apenas os sujeitos retratados, mas também toda a fotografia em si. Diz-nos, em fotografia, o que é uma fotografia – em *abyme*.¹³

Certo, o espelho pode mostrar em uma fotografia o que é uma fotografia, como uma espécie de exploração ontológica desse meio, no ponto de vista técnico. Entretanto, Owens (1992) discorre sobre fotografias realizadas claramente no espaço do mundo atual, fotos de Brassai do cotidiano parisiense, que se valem do espelho como estratégia de *mise en abyme* da imagem. No caso de Wei, quando ele prossegue para um novo enquadramento de uma imagem de todo o seu corpo performando na rua, ele apaga a referência da dimensão física da performance, isto é, a evidência de que essa fotografia é um registro de algo que esteve aqui e de que, após esse registro, ela foi manipulada e re-enquadrada. Quando vemos a imagem que contém apenas a cabeça que flutua em uma cidade, vemos uma imagem sem origem, no sentido de que ela não pode ser um registro do suposto *real*. Ela desestabiliza, causa sensação de estranhamento. Por onde flutua essa cabeça? Em que mundo que não o nosso?

¹² “Il importe de rappeler combien l’usage du miroir dans la photographie est une forme de duplication renversante du réel.” [Minha tradução].

¹³ “Because the mirror image doubles the subjects – which is exactly what the photograph itself does – it functions here as a reduced, internal image of photograph. The mirror reflects not only the subjects depicted, but also the entire photograph itself. It tells us in a photograph what a photograph is – en *abyme*.” [Minha tradução].



Fig. 1 - Li Wei (1970-), fotografia digital. *Mirror 0 10-03*, 2000. Fonte: www.liweiart.com. Acesso em 23 jul 2019.



Fig. 2 - Li Wei (1970-), fotografia digital. *Mirror 010-01*, 2000. Fonte: www.liweiart.com. Acesso em 23 jul 2019.

O indivíduo sem corpo é comportado por um mundo que o aceita dessa forma. A imagem de Wei passa a não se apresentar como um registro de performance, mas como uma imagem manipulada que permite visualizar um fragmento de um mundo possível. A manipulação feita pelo artista é completamente básica em termos técnicos: um simples reenquadramento de uma fotografia. Porém, ela porta uma potência de reformulação do mundo, em direção à fenda aberta, a um mundo possível: um ato do *fingere* que cria uma nova situação inimaginável em nosso mundo de fenômenos como o conhecemos. Como se, quando Wei coloca a cabeça no buraco do espelho, ele atravessasse fronteiras entre mundos e, no retorno dessa viagem, ele desse a visualizar algumas imagens desse percurso.

Conclusão

Se a fotografia é, até hoje, corriqueiramente associada a uma suposta *verdade* , a um traço do real, as imagens de Wei mostram como ela pode também ser um espaço que acolhe o que é dito *impossível* . A associação entre *imagem* e *verdade* que esse meio evoca nos espectadores é subvertida quando uma imagem não se apresenta como verdadeira e ao mesmo tempo não pretende enganar, isto é, quando ela se apresenta claramente como manipulada, fugindo a uma lógica binária do verdadeiro/falso, do real/ficcional.

O exemplo estudado demonstra a própria contradição do meio fotográfico, de suas questões ontológicas de registro de *traços* da realidade e, ao mesmo tempo, imagem facilmente manipulável. Nesse mesmo exemplo, é possível retrair os movimentos de uma ficção que emerge entre o registro performativo de Wei e sua pós-manipulação. A ficção emerge onde existe uma impossibilidade da situação da cabeça flutuante em pleno mundo real e, no entanto, ela acontece. Em certo sentido, essa imagem se apresenta *contra* um *real fielmente representado* pela imagem fotográfica. Contra certa realidade tida como oficial, como versão única, abrindo fendas para *novas realidades* , no plural.

Penso que essa fotografia, evidentemente manipulada, mostra um *modo* de fazer novos mundos – sejam eles visuais ou não. Comparando as duas imagens de Wei, tenho a impressão de assistir a um tutorial de como re-enquadrar *fotos* – mas também fatos – para *jogar* com novas situações e novos estados do mundo atual. Evidenciando os *modos de fazer* de suas imagens, o artista estabelece com o público uma interação construtiva que produz pensamento. Essa evidência autodenunciativa da produção da imagem-ficção entrega em nossas mãos uma chave que permite desbloquear algo em nossa compreensão, enquanto espectadores de imagens, para pensar que a realidade, assim como a imagem, como o texto e como os mundos, é também construída. As imagens de *Mirror* encontram seus meios para evidenciar sua natureza híbrida entre o real e o ficcional, bem como o fato mesmo de serem manipuladas e fabricadas ao nível do objeto-imagem e do pensamento criativo de novas realidades. Outra *realidade* é construída pelas imagens que apresentam o micromundo de Wei, e essas imagens têm efeitos multiplicadores nessa dita *realidade*

única; efeitos que rompem com a lógica de considerá-la dada e imutável. A atividade artística torna possível construir mundos que apresentam outras realidades através das imagens.

Nesse sentido, mundos visuais com diferentes leis co-habitam em nosso mundo atual. As imagens de Wei transmitem *modos de fazer* mundos que instruem e estimulam uma mudança cognitiva em relação às construções e mudanças que podemos alcançar no mundo dito *real*. Suas imagens são imagens-ficção ativas que apresentam e propulsionam a construção e multiplicação de versões de realidades e de mundos que coexistem no contemporâneo. Assim como a imagem, a realidade é matéria manipulável, e a compreensão disso nos abre vias para a construção de novos contextos na atualidade, sejam eles em relação ao passado, ao futuro ou ao presente.

Referências

BOILLAT, A. **Cinéma, machine à mondes: essai sur les films à univers multiples**. Chêne-Bourg: Georg, 2014.

CARVALHO, J. D. **Artes e mundos possíveis**. *Aisthe*, v. 6, n. 10, p. 120–137, 12 out. 2012.

DOLEŽEL, L. **Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

DUBOIS, P. **De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours**. *Études photographiques*, n. 34, 4 jun. 2016.

FROGIER, L.; **Parc de la Villette**. Li Wei. Arles/Paris: Actes Sud, Parc de la Villette, 2012. Catálogo de exposição, 20 mars-19 août 2012.

GOODMAN, N. **Manières de faire des mondes**. Paris: Gallimard, 2006.

GUELTON, B. **Archifiction: quelques rapports entre les arts visuels et la fiction**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2007.

KRIPKE, S. **Semantical considerations on Modal Logic**. In: LINSKY, Leonard (Ed.). *Reference and Modality*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 63–72.

KRIPKE, S. **La logique des noms propres**. Paris: Éd. de Minuit, 1982.

LAVOCAT, F. **Fait et fiction: pour une frontière**. Paris: Seuil, 2016.

LAVOCAT, F. (Org.). **La théorie littéraire des mondes possibles**. Paris: CNRS, 2010.

LEIBNIZ, G. W. **Essais de théodicée: sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal**. Paris: Flammarion, 1969.

LINDE, U. **Image and Dimension**. In: ALLÉN, S. (Org.). *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*. Berlin; New York: De Gruyter, 1989, p. 312–318.

OWENS, C. **Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture**. Berkeley: University of California Press, 1992.

PAVEL, T. **Possible Worlds in Literary Semantics**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 34, n. 2, p. 165–176, 1975.

PAVEL, T. **Univers de la fiction**. Paris: Seuil, 1988.

RYAN, M.-L. **Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

SCHAEFFER, J.-M. **Pourquoi la fiction?** Paris: Seuil, 1999.

SCHMUTZ, J. **Qui a inventé les mondes possibles?** In: BARDOUT, Jean-Christophe; JULLIEN, Vincent (Eds.). *Les mondes possibles*. Cahiers de philosophie de l'Université de Caen. Caen: Presses Univ. de Caen, 2006, p. 9–38.

SOURIAU, É. **La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée**. Paris: Flammarion, 1969.

Submetido em: 16/07/2018

Aceito em: 05/12/2019