



**Da imagem-traço à imagem-
ficção: O movimento das teorias
da fotografia de 1980 aos nossos
dias**

Philippe Dubois

Artigo recebido em: 05/05/2017
Artigo aprovado em: 05/06/2017

DOI10.5433/1984-7939.2017v13n22p31

Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias

From trace-image to fiction-image: the movement of theories of photography from the '80s to present*

Philippe Dubois**

Tradução: Henrique Codato e Leonardo Gomes Pereira***

Resumo: *Partindo das teorias ontológicas dos anos 1980 sobre a imagem-impressão (o índice, o “isto foi”), remontaremos os movimentos de pensamento que levaram as teorias da fotografia, para além das mutações tecnológicas, em direção a um pensamento mais pragmático, ligado aos usos das imagens e, sobretudo, informado pela “teoria dos mundos possíveis” aplicada ao campo do visual. A foto menos como uma imagem-traço-do-que-foi que como uma imagem-ficção-de-um-mundo-possível, “a-referencial” e “plausível”. Nós estudaremos as implicações deste pensamento sobre as questões do documento e do arquivo, do estoque e do fluxo, da unidade espaço-temporal da imagem e de sua não-fixidez.*

Palavras-chave: *história da teoria da fotografia; índice; ficção icônica; teoria dos mundos possíveis.*

Abstract: *Starting from the ontological theories from the 80's about the image-printing (the index, the “isto foi”), we will remount the movements of thoughts that led the theories of the photography, to beyond the tecnogical mutations, towards a more pragmatic thought, attached to the use of the images and, above all, informed by the “theory of the possible worlds”, applied to the visual field. The photo less like a fictional image of a possible world, “a-referencial” and “plausible”. We will study the implications of this thought about the questions of the document and the file, the stock and flow, the image space-time unit and its non-fixity.*

Keywords: *history of theory of photography; index; iconic fiction; theory of possible worlds.*

* Esta é a primeira vez que este artigo é publicado em língua portuguesa. Anteriormente, o texto foi proferido no Colóquio *Où en sont les théories de la photographie?*, que ocorreu no Centre Pompidou de Paris, em 27 de maio de 2015, e foi publicado em inglês pela revista *October*, em dezembro de 2016. Para esta ocasião, resolvemos manter a formatação e normalização original do artigo. Tradução: Henrique Codato (UFMG); Leonardo Gomes Pereira (UEMG)

** Professor da Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle).

Introdução

Ainda que o questionamento sobre a “natureza” da fotografia não tenha surgido ontem e não se limite de forma alguma às obras “teóricas”, como mostra muito bem a exposição de Clément Chéroux (e o livro catálogo que a acompanha) intitulada “O que é a fotografia?”; ainda que esse questionamento constitua uma “história” fantástica (mais ou menos mal conhecida) e se manifeste por uma incrível diversidade de abordagens, de ideias e de práticas, não restam dúvidas de que, ao longo dos anos 1980, um movimento *propriamente* teórico de reflexões sobre a fotografia se desenvolveu com uma força rara (e até mesmo teve o seu momento de glória). Estes foram anos de efervescência, marcados pela emergência de uma noção: o “**fotográfico**”.

Após o livro inaugural e fundador - ainda que testamentário - de Roland Barthes¹, obra de imenso impacto nos estudos da área, acompanhamos, ao longo de toda a década, a crescente circulação de livros (mais ou menos teóricos), números especiais de revistas (ou mesmo de novas revistas), traduções francesas de textos importantes, além de inumeráveis colóquios sobre o tema etc. (ver nota): iniciativas que testemunham o extraordinário

*** Universidade Federal de Minas Gerais

1 Lembro que ele foi precedido, em dez anos, pelo livro bastante esquecido de René Lindekens, *Eléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris, éd. AIMAV, 1971. Esse livro foi complementado em 1977 pelo *Essais de sémiotique visuelle (le Filmique, la Photographique et le Graphique)*, Paris, éd. Klincksieck, 1977. Essas duas obras de Lindekens – que são, como seus títulos indicam, puramente semióticas (e muito “técnicas”) – são posteriores ou contemporâneas dos artigos mais semiológicos sobre a fotografia publicados por Roland Barthes desde os anos 1960 e 1970: “Le message photographique”, in *Communications* n°1, Paris, Seuil, 1961, pp. 127-138; “Rhétorique de l’image”, in *Communications* n°4, Paris, Seuil, 1964; “Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographies d’Eisenstein”, in *Cahiers du Cinéma*, n°222, juillet 1970; etc. No Brasil, o primeiro dos artigos citados de Barthes foi publicado em 1982 - BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982 - e os outros dois fazem parte de uma coletânea - BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 - sob os títulos: “A retórica da imagem” e “O terceiro sentido. Notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein”.

momento de vitalidade que representou esse período, marcado pelo fim dos anos estruturalistas e por interrogações de cunho mais essencialista, fenomenológico, ou mesmo ontológico. Podemos falar de um verdadeiro *período de invenção* da “fotografia como questionamento de um *objeto teórico*”. Foi ainda na mesma época que o modelo da *imagem* (no sentido mais amplo do termo, ou seja, o de regime da visualidade) progressivamente ganha destaque em relação ao modelo do texto (o regime da textualidade) que havia reinado nos anos de 1960 e 1970 em que o pensamento estruturalista e a semiologia eram triunfantes.

Antes de desenvolver esse ponto e a título de orientação e de simples inventário indicativo, para simplesmente dar uma pequena ideia dessa efervescência, entre as principais publicações na França desta década dos anos 80, podemos citar, por exemplo e por ordem cronológica, a criação da revista *Les Cahiers de la Photographie*², em 1981, por Claude Nori, Gilles Mora e Bernard Plossu; o livro (traduzido do italiano) de Franco Vaccari, *La photographie et l'inconscient technologique*, em 1981³; o importante livro, pelo seu engajamento crítico, de Susan Sontag, *Sur la photographie*, publicado em 1982 (tradução de *On Photography* de 1977)⁴; outro,

2 *Les Cahiers de la Photographie* é uma revista de trabalhos críticos e teóricos sobre a fotografia, a primeira dessa época em francês, que aparece de 1981 a 1990 pelas edições Contrejour. Os fundadores são Claude Nori, Bernard Plossu, Gilles Mora, que se juntaram a Denis Roche e a Jean Claude Lemagny. A revista publicou números temáticos que marcaram, notadamente um número sobre o ato fotográfico (*L'Acte photographique*), um outro sobre a obra fotográfica (*L'Œuvre photographique*) - são os anais de dois grandes colóquios que a revista organizou -, um outro ainda sobre *Robert Frank*, um sobre *Denis Roche*, etc. Ela encerra suas atividades deliberadamente e sintomaticamente após dez anos, em 1990.

3 Franco VACCARI, *La photographie et l'inconscient technologique*, Paris, Creatis, 1981. O livro é a tradução em francês do original em italiano *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979.

4 O livro de Susan Sontag agrupa seis ensaios escritos em inglês entre 1973 e 1977 (*Dans la caverne de Platon; L'Amérique à travers le mirroir obscur des photographies; Objets mélancoliques; L'héroïsme de la vision; Évangiles photographiques; Le monde de l'image*). Reunidos em livro sob o título *On Photography*, eles saem em inglês em 1977 e são traduzidos para o francês para serem

importante para mim por pensar o ato, do escritor e fotógrafo Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, em 1982⁵; aquele, mais “pop”, de Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, em 1983⁶; o do conservador da BN⁷, Jean-Claude Lemagny, *La Photographie créative*, em 1984⁸; o de Gaston Fernandez Carrera, *La Photographie, le néant*, em 1985⁹; em 1986, André Rouillé cria a revista *La Recherche photographique*¹⁰; em 1987, Jean-Marie Schaeffer publica *L’image précaire*¹¹, sem dúvidas o livro mais rigoroso e afiado dessa época, ainda que um pouco austero; e enfim, a grande crítica da arte americana Rosalind Krauss publica diretamente em francês (não haverá uma edição americana) seu livro de título “essencial”, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, em 1990¹². Essa obra vem, de qualquer forma,

lançados pelas edições Christian Bourgois em 1982. (Os ensaios citados foram publicados no Brasil sob os títulos: *Na caverna de Platão; Estados Unidos, visto em fotos, de um ângulo sombrio; Objetos de melancolia; O heroísmo da visão; Evangelhos fotográficos; O mundo-imagem*. In: SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004).

5 Denis ROCHE, *La Disparition des Lucioles*, Paris, éd. De l’Etoile/Cahiers du Cinéma, 1982. O livro reúne o conjunto dos textos sobre a fotografia publicados pelo escritor e fotógrafo Denis Roche nos anos precedentes. No domínio da fotografia, ele publica na sequência *Conversation avec le temps*, Paris, Le Castor Astral, 1985; *Photolalies*, Paris, Argraphie, 1988; *Ellipse et laps*, éd. Maeght, 1991; *Le Boitier de Mélancolie*, Paris, Hazan, 1999; *La photographie est interminable*, Paris, éd. Du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.

6 Henri VAN LIER, *Philosophie de la Photographie*, Paris, éd. Les Cahiers de la photographie, 1983. Uma segunda obra de Henri Van Lier será consagrada à fotografia, *Histoire photographique de la photographie*, Paris, éd. Les Cahiers de la photographie, 1993.

7 *Bibliothèque Nationale*, também conhecida pela sigla BnF (*Bibliothèque Nationale Française*). Nota dos tradutores.

8 Jean-Claude LEMAGNY, *La Photographie créative*, Paris, éd. Contrejour, 1984. Esse livro obteve o Prix Nadar em 1985. Jean-Claude Lemagny publica na sequência uma outra obra, *L’Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris éd. Nathan, 1992.

9 Gaston FERNANDEZ CARRERA, *La Photographie, le néant*, Paris, PUF, 1985.

10 *La Recherche photographique* é uma revista de pesquisa teórica em fotografia, publicada de 1986 a 1997 pela “Paris Audiovisuel” e pela universidade Paris VIII. A revista, semestral, conhecerá vinte números temáticos. O redator chefe é André Rouillé.

11 Jean-Marie SCHAEFFER, *L’Image précaire*, Paris, éd du Seuil, coll. « Poétique », 1987. (SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. São Paulo: Papirus, 1996).

12 Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, éd. Ma-

dez anos após o livro seminal de Roland Barthes, encerrar essa década hiper produtiva de pensamentos teóricos sobre a fotografia. *L'Acte photographique* se inscreve assim exatamente no lançamento desse “movimento”.

Mas, o que representa, para além desse sentimento de “efervescência”, esse momento histórico de *invenção*? São muitas coisas que, juntas, terminam por promover a elaboração de um conceito: “o Fotográfico”.

Primeiramente, essa iniciativa corresponde a uma conquista, vivida como a descoberta de um novo território teórico ainda virgem a ser desbravado e constituído; uma *terra incognita* do pensar as imagens. A efervescência, nesse sentido, é a mesma dos exploradores. O mapa das imagens (com suas diferentes categorias, também chamadas de *regimes de visualidade*) ganha um novo território, uma nova entidade para a qual é necessário dar uma *identidade* forte. A ideia de *especificidade* é essencial nesse momento de descoberta e de afirmação de um campo novo: quais as diferenças entre a imagem fotográfica e as outras formas de imagens, tanto aquelas existentes há muito tempo (a pintura), quanto aquelas que lhe são contemporâneas, porém, já mais estudadas do que ela (o cinema). Esse *discurso identitário sobre a especificidade* (“o que é a fotografia?”, o que ela tem a mais – o realismo – ou a menos – o movimento - em relação à pintura e ao cinema?) é sempre essencial nos momentos de invenção de uma categoria do pensamento, sobretudo quando ela é tributária de um “dispositivo” (outra noção capital da época)¹³ técnico que funda a cula, 1990 (tradução de Marc Bloch e Jean Kempf - mas o livro não existe em língua inglesa). Rosalind Krauss também publicou no catálogo *L'Amour fou: Photography & Surrealism*. London, Arts Council, 1986 (exposição na Hayward Gallery, Londres, 1986). A primeira das obras citadas foi publicada no Brasil: KRAUS, Rosalind E. *O Fotográfico*. São Paulo: GG Brasil, 2014.

13 É tanto no campo dos estudos cinematográficos, em pleno “boom” teórico também, e naquele da “nova história” das “sociedades disciplinares” (a prisão, o hospital, a escola e outras instituições) que a noção do dispositivo se constitui, em meados dos anos 70, em objeto teórico assim como em operador analítico. Ver, no primeiro campo (cinema), os textos fundadores de Jean-Louis BAUDRY (« Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base » (in *Cinéthique*, n°7-8, 1970) e « Le dispositif : approches métapsycho-

fotografia. Pois não se pode esquecer que a novidade do dispositivo e a novidade do pensamento que ele engaja, não são a mesma coisa (volto a isso mais adiante).

Por outro lado, como já indiquei, essa conquista de uma terra virgem se faz também em um momento de transição (o pós-estruturalismo) em que a primazia do texto (e da língua) é contestada pelos estudiosos da estética e trabalhada pela afirmação progressiva dos valores da *imagem*, finalmente tomada em consideração por ela mesma. A imagem (a pintura, o cinema) não é mais *lida* (como um texto), mas *vista* (em sua dimensão propriamente visual). Tende-se a reconhecer o princípio de um “pensar próprio às imagens”, o “pensar visual”¹⁴, que não passa pela língua (e sua racionalidade), que não pressupõe que o sentido do visual depende unicamente de sua tradução, mas que reflete sobre a valorização cognitiva da sensação (plástica), da percepção (fenomenológica) e da contemplação (estética). Esse movimento não vai cessar de se afirmar na sequência. O livro essencial e determinante de Jean-

logiques de l'impression de réalité » (in *Communications*, n°23, 1975), textos que são retomados no livro *L'Effet Cinéma*, Paris, Albatros, 1978), e o de Christian METZ (*Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris UGE 10/18, 1975). No segundo campo (história e filosofia das ciências sociais), ver os textos famosos de Michel FOUCAULT (*Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris Gallimard, 1975 tanto quanto Dits et écrits, tomes 1 et 4, Paris, Gallimard, 1994-2001); de Gilles DELEUZE (« Qu'est-ce qu'un dispositif ? » in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris 9-11 janvier 1988*, Paris éd. du Seuil, 1989 ; retomado em *Pourparlers 1979-1990*, Paris, éd. De Minuit, 1990); e mais recentemente o de Giorgio AGAMBEN (*Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006), trad. Martin Rueff, Paris-Genève, Payot & Rivages, 2007). Das referências citadas nesta nota, encontram-se em português: BAUDRY, Jean-Louis: *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pela aparelho de base* in XAVIER, Ismail (org). “A Experiência do cinema: antologia”. São Paulo: Graal, 1983; METZ, Christian. *O signifiante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, s/d.; FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2015; FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*, v.1 e v.4. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2010-2012; e AGAMBEN, Giorgio. *O amigo e o que é um dispositivo?* Chapecó-SC: Argos, 2014.

14 Herdeiro mais ou menos das posições da “Teoria da Gestalt” alemã dos anos 20 (ver Rudolph ARNHEIM, *Art et perception visuelle : une psychologie de l'œil créateur* (1954) e *La Pensée visuelle* (1969), trad. Française Flammarion, 1976) e seguido hoje em dia pelos teóricos do figural (ver Jacques AUMONT, *A quoi pensent les films ?*, Paris Séguier, 1996). Encontra-se em português: ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1989.

François Lyotard, *Discours, Figure*, abriu a via nesse sentido em 1973, notadamente ao lançar o conceito de “*figural*” como *potência intrínseca da imagem*, transbordando as formas da racionalidade discursiva, e incorporando o desejo freudiano à fenomenologia merleau-pontiana. Roland Barthes, igualmente, teve relevante contribuição nesse contexto, ao elaborar sua conhecida noção de “*punctum*” (há muitos pontos comuns entre o “*punctum*” de Roland Barthes e a noção de “*figural*” de Lyotard, ainda que não sejam equivalentes).

Para voltarmos ao “Fotográfico” dos anos 1980, uma terceira marca vem caracterizar essa época e seus discursos: a afirmação (às vezes peremptória, às vezes ilusória) da *autonomia* dessa categoria; ou, para falar em termos filosóficos, de sua “ipseidade”, de um tipo de *ser-em-si*. É todo esse discurso que vai “essencializar” (ou pior: “ontologizar”) a nova categoria. O movimento no sentido dessa “ontologização” é bem conhecido de todos e eu o mencionarei, portanto, apenas como um lembrete de três categorias: de início a ideia de um “noema” da fotografia (termo utilizado por Roland Barthes para propor uma essência do médium), noção que sustenta a fórmula do “isso foi”. Sobretudo (pois a sua utilização foi massiva - mesmo que ainda não inteiramente dominada - por mais de dez anos), o conceito de *índice* (ou *índice* - por distinção com o *ícone* e o *símbolo*), termo emprestado do semiótico americano Charles Sanders Peirce e que é convocado sucessivamente por Dubois, Van Lier, Schaeffer, Brunet). E, finalmente, ao término da década, esse movimento invoca a conhecida noção do “Fotográfico” (é o título do livro de Rosalind Krauss que fecha os anos 1980) como categoria em si e para si. Tudo isso é bastante conhecido e eu não quero entrar em uma discussão (arcaica?) com a qual cada um de nós aqui, nessa mesa, tem algumas contas a acertar. Evitemos lutar como velhos combatentes!

O vazio dos anos 1990 e a retomada dos anos 2000

Se os anos 1990 não me parecem muito ricos em abordagens verdadeiramente teóricas novas sobre “o Fotográfico” (com algumas exceções, como François Brunet, por exemplo, com sua *Naissance de l'idée de photographie*, lançado em 2000), os anos 2000, contrariamente, veem (re)surgir, na França, uma outra onda de obras importantes sobre a fotografia, que, desta vez, sobre um fundo de estudos históricos, vão destacar não tanto o princípio do “fotográfico” como uma categoria em si, mas aquele dos usos da fotografia. A questão “o que é a fotografia?” é assim sucedida por uma outra questão de fundo: “o que pode a fotografia?” (a que ela serve? quais são os valores que ela veicula e que atribuímos a ela?). Aqui, também, muitos teóricos dessa segunda onda se fazem presentes (ainda mais que muitos dos nomes que marcaram os anos 1980 estão mortos: Barthes, Sontag, Van Lier) e eu não lhes farei a injúria nem de apresentar nem de comentar suas perspectivas e seus trabalhos.

Michel Poivert, com *La Photographie contemporaine*, lançado em 2002¹⁵, relança o movimento teórico de maneira inovadora e promissora com uma visão histórica totalmente aberta à estética;

André Rouillé, com *La Photographie : entre document et art*, em 2005¹⁶, que se volta para o passado, retomando criticamente todo o pensamento anterior dos anos 1980 a fim de com ele “acertar contas”;

Dominique Baqué, com *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, 2009¹⁷, que se interroga sobre a “plasticidade” da fotografia e suas relações com a arte contemporânea;

Clément Chéroux¹⁸ que começa sua vasta empreitada de

15 Michel POIVERT, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.

16 André ROUILLE, *La Photographie : entre document et art*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005. (ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac SP, 2009).

17 Dominique BAQUE, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris éd. du Regard, 2009.

18 Clément CHEROUX notadamente dirigiu obras coletivas ou catálogos de exposição como *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination*

revalorização da fotografia vernacular¹⁹

André Gunthert²⁰ que passa das pesquisas históricas (sobre o instantâneo fotográfico ou sobre Etienne-Jules Marey) à cultura visual, tal como ela se manifesta na internet.

Todos esses teóricos focaram sua atenção nos *usos* singulares da imagem em uma perspectiva ao mesmo tempo histórica, pragmática e da “*visual culture*”. Os anos 2000 são anos de uma retomada, marcada pela diversificação da abordagem teórica, mas estuda-se menos “a fotografia” em geral (ou “o Fotográfico”, como categoria epistêmica), enfatizando seus *usos* específicos em campos relativamente determinados ou mais especializados (as artes plásticas ou a arte contemporânea, *os visual studies e a cultura internet*, o campo político ou social, os usos vernaculares - populares, amadores etc.). O estudo dos usos da imagem ganha destaque em detrimento do estudo “ontológico” do “dispositivo”.

A questão da “virada digital”

Assim, após o começo dos anos 2000, os estudos fotográficos têm de lidar com a questão da virada digital (*o digital turn*), que não lhe é exatamente específica, já que afeta da mesma maneira outras formas de imagens tecnológicas (cinema, vídeo, televisão - e mesmo as imagens mais “antigas”, pictóricas, gráficas etc., pois o

nazis, 1933-1999, Paris, Marval, 2001 ; *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard, 2004 ; *La Photographie timbrée - l'inventivité visuelle de la carte postale photographique* (com Ute Eskildsen), Steidl/Les éditions du Jeu de Paume, 2007 ; *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Le Point du Jour, 2009 etc.

19 Clément CHEROUX, Vernaculaires. *Essais d'histoire de la photographie*, Paris éd. Le Point du Jour, 2012.

20 André GUNTHERT, que criou e dirigiu a revista *Etudes photographiques* em 1996, dirigiu (com Michel Poivert) a grande obra de referência *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007; acaba de publicar Paris 14-18 *La guerre au quotidien. Photographies de Charles Lansiaux*, Paris, Paris Bibliothèques, 2014. Ele dirige ainda o Lhivic (Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine) e criou o meio colaborativo *Culture visuelle*.

digital - esse será o primeiro de suas características essenciais, como já o era à época mesmo da invenção da fotografia - vai instituir a reprodução generalizada) e, claro, também todas as formas socializadas de comunicação possibilitadas por essas tecnologias (os usos da imagem). O digital vai permitir (ou obrigar, conforme o ponto de vista) abordar o campo da teoria da fotografia, tanto do ponto de vista “ontológico” da imagem quanto da perspectiva “pragmática” de seus usos.

De início, há esta constatação fundamental: o digital, em termos de dispositivo, literalmente aplainou, apagou, anulou as diferenças “de natureza” entre os diversos “tipos” de imagens (pintura, fotografia, filme, vídeo etc.) - e mesmo entre textos, imagens e sons, todos alojados sob a mesma insígnia digital indiferenciada da reprodução e da transmissão dos “sinais” da informação. Finda a cartografia dos tipos de imagem, não há mais uma *terra incognita*. Do ponto de vista do digital, não há *diferença* entre um texto, uma imagem e sons; tudo é reduzido à base “informacional” dos *data*, ao mesmo substrato de sinais codificados digitalmente. E se quisermos reencontrar “diferenças”, é preciso ir além, avançar um passo (ao menos) - e voltar-se ao “original”, quer dizer à origem “primeira” da imagem, antes de sua digitalização - quando, de fato, há digitalização, pois às vezes trata-se de uma imagem diretamente gerada por esse novo dispositivo (as imagens ditas “de síntese”). Essa mudança é fundamental, tanto para o pensamento da ontologia da imagem e de seus dispositivos quanto para o pensamento sobre os usos e as práticas da imagem. O campo teórico sob esse prisma se torna mais intenso, mais denso, mais complexo; mais vasto e diversificado, mas também menos claro, menos definido, menos estruturado (uma vez que tudo é, agora, “digital”).

A transformação é radical, primeiramente, porque todas as teorias do “Fotográfico” dos anos 1980 repousavam sobre um princípio fundamental, primordial, já que genético (ligado à gênese da imagem, a seu processo mesmo de constituição, a seu dispositivo - e foi por isso que ele foi “ontologizado”): o princípio

do traço, da marca, do “isso foi”, do índice (índice). A partir do momento em que esse princípio genético de ligação orgânica com o real se torna o fundamento da pretendida identidade do médium, uma especificidade “de natureza”, fica claro que o digital ameaça diretamente essa ligação entre a imagem e seu “referente real”. Ele vem cortar a ligação “visceral” da imagem com o mundo. A imagem digital não é mais, como a imagem fotoquímica (analógica), “a emanção” do mundo; ela não é mais “gerada” por ele, ela não se beneficia de uma “transferência de realidade” (para retomarmos a expressão de André Bazin)²¹, da coisa para a sua representação. E, assim, tudo muda, tudo oscila e tem de ser reconsiderado.

Em um primeiro momento (os anos 1990), “dramatizamos” essa transformação, tomando como trágico esse corte da imagem com o mundo. O discurso se desenvolve em duas direções aparentemente opostas, mas que, de fato, se reencontram pelo seu extremismo: a visão eufórica (entusiasta) e a visão apocalíptica, encarnadas muito cedo, por exemplo, pelos “pensadores” dos anos 1980: Philippe Quéau, Jean Baudrillard ou Paul Virilio. Para o primeiro, engenheiro e ensaísta²², diretor de pesquisa no INA, fundador do programa e do festival “Imagina” de imagens de síntese, “o futuro será digital (ou não será)”, estamos diante de uma “revolução copérnica” que vai “mudar tudo”, sem retorno possível. É preciso “esquecer o passado” (quer dizer, o analógico) e se voltar resolutamente, inteiro, de corpo e alma, com entusiasmo, para o futuro radioso e encantador do “tudo digital”. “Até os nossos sonhos serão digitais”, diz Quéau. E será justamente Quéau, o

21 André BAZIN In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, p. 121: “Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução”.

22 Ver, entre outras, suas obras *Eloge de la simulation. De la vie des langages à la synthèse des images* (Paris, éd. Champ Vallon/INA, 1986); *Le Virtuel – Vertus et vertiges* (Paris, éd. Champ Vallon/INA, 1993); *La Planète des esprits. Pour une politique du cyberspace* (Paris, éd. Odile Jacob, 2000).

“novo Platão” dessas também novas formas de representação...²³ No outro extremo do espectro, encontramos, então, o discurso mais ou menos inverso de Jean Baudrillard ou de Paul Virilio: as “novas tecnologias” são um tipo de *diabo* que se infiltra por todos os lugares, se insinua na menor imagem, no menor som, na menor representação, qualquer que seja ela, como no menor recanto de nossa vida (além disso, não fazemos mais a diferença: o mundo ele mesmo não é mais que uma sequência de imagens e os simulacros fazem - são - nossa própria vida). O digital é aquilo que nos ameaça, que nos mergulha no universo do falso, que nos faz perder nossas referências, que suspende toda ligação com o real, que dissolve o mundo na Simulação. É o apocalipse software/hardware. Em verdade, esses dois discursos (que eu aqui esquematizei de forma um tanto caricata, certamente; mas não tanto assim) fazem apenas um. É o discurso do “tudo ou nada”, muito característico dos anos 1980-1990 e que só posteriormente tratamos de relativizar²⁴.

Pois se cessarmos de fantasiar esse “digital” como deus ou diabo, se o reenviarmos para a realidade das coisas, os dispositivos técnicos e os usos efetivos da fotografia, hoje em dia bem testados e atestados, percebemos que eles não são nem tão catastróficos nem tão exaltantes como os imaginamos. E devemos dizer, em relação à teoria do “Fotográfico”, que o que mudou foi uma única coisa, ainda que bastante precisa: a questão “genética” do índice, do “isso foi” e do traço - assim, toda a filosofia, às vezes epifânica, da qual retiramos a idéia de “emanação do real” (Barthes) ou de “transferência de realidade” (Bazin), foi constrangida (sobretudo no campo do cinema) até tocar o princípio da imagem como *revelação* do mundo, evidenciando, pois, um tipo de abuso ontológico. No fundo, eu diria que a chegada do digital permitiu

23 Todas as citações de Philippe QUEAU foram retiradas de um debate televisionado que opôs Philippe Quéau e Paul Virilio (também Jean-Marie Straub e Danièle Huillet), organizado pelo programa *Le Cercle de Minuit* e difundido pela rede de televisão pública *Antenne 2*, em 18 de fevereiro de 1997.

24 Sobre tudo isso, ver notadamente minha introdução ao livro que co-dirigi com Gérard LEBLANC e Franck BEAU, *Cinéma et dernières technologies*, Bruxelles-Paris, éd. De Boeck/INA, 1998.

justamente relativizar, recolocar no lugar essa teoria dos anos 1980 ao limitá-la à sua dimensão “genética”, a esse simples momento do processo de fabricação da imagem, e ao mostrar que sua “ontologização” foi uma extensão para o menos discutível, um tipo de cegueira epistemológica, uma tentativa de epifania teórica pela absolutização, pela glorificação, do que não é, em suma, nada mais do que um procedimento técnico.

Eis uma primeira marca que caracteriza a mudança teórica produzida pelo *digital turn*: **a relativização do discurso ontológico sobre a fotografia como traço, sua redução a um simples momento (genético) do processo, que não convém essencializar. É uma forma de retorno à imanência que permite pôr fim à transcendência da gênese na constituição de uma identidade do médium.**

A segunda marca que me interessa é uma consequência da primeira: a partir do momento em que a fotografia não é mais definida “absolutamente”, em seu princípio “original”, como uma *captação do real*; a partir do momento que sua identidade não tem mais relação com sua natureza de simples “captura” de um lampejo do mundo, mas com alguma coisa que faz dela uma representação que pode não corresponder a uma coisa real, ou seja, que pode (essa é apenas uma possibilidade, não uma necessidade) ter sido “inventada” (no todo ou em parte) por uma máquina de imagem, então *como podemos pensar essa tal imagem?*

Como pensar a imagem quando o suposto real que ela representa não é mais dado necessariamente como um traço daquilo “que foi”?

A fotografia digital e a “teoria dos mundos possíveis”: a imagem como ficção

A resposta que eu gostaria de propor para essa questão contemporânea, que é a questão de fundo hoje para uma (nova)

teoria da fotografia, eu a apresento muito mais como uma hipótese teórica, pois não haveria espaço, aqui, para um desenvolvimento mais articulado com todas as suas dimensões, implicações e desafios.

Parto da ideia que tal imagem (a imagem fotográfica digital contemporânea, também chamada de “pós-fotográfica”) pode ser pensada como representação de um “mundo possível” - e não de um “ter-ali-estado” necessariamente real. Isso significa que as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais alguma coisa que “esteve ali” no mundo real, mas alguma coisa que “está aqui” diante de nós, alguma coisa que podemos aceitar (ou recusar) não como traço de alguma coisa que foi, mas como aquilo que é, ou, mais exatamente, *por aquilo que ele mostra ser*: um mundo possível, nem mais nem menos, que existe paralelamente ao “mundo atual”, um mundo “a-referencial”, para retomarmos uma expressão de André Gunthert, um mundo “plausível”, que possui *sua* lógica, *sua* coerência, *suas* próprias regras. Não se trata de um mundo “à parte”, que tem como referência algo para além, mas de um mundo tão aceitável quanto recusável, sem critério de fixação e que existe no seu ato mesmo de mostrar-se, presentificado e presente, sem ser necessariamente o traço de um mundo revelado, contingente e anterior. Uma imagem pensada como um universo de ficção e não mais como um “universo de referência”²⁵.

Como sabemos, as “teorias dos mundos possíveis” cobrem um domínio do pensamento historicamente amplo e teoricamente diversificado, relativamente bem constituído, originário de Leibniz e desenvolvido inicialmente nos domínios da filosofia analítica

25 Retomo aqui uma oposição fundamental e claramente definida por um dos principais teóricos da ficção como mundo possível, Thomas PAVEL, dans son ouvrage de référence *Les Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988.

(Nelson Goodman²⁶), da lógica modal (David Lewis²⁷) e da semântica (Saül Kripke²⁸). Mais recentemente, a partir dos anos 1980, é no campo das teorias literárias e da ficção que tal domínio ganha corpo e se organiza, notadamente com os estudos de Thomas Pavel²⁹, Lubomir Dolezel³⁰, Marie-Laure Ryan³¹ e Françoise Lavocat³². Finalmente, hoje ele começa a se expandir pelos domínios da imagem, da fotografia, do cinema e, mais amplamente, da cultura visual (Jean Marie Schaeffer³³, André Gunthert³⁴, Alain Boillat³⁵). Sem querer e nem poder entrar aqui nos pormenores dessas teorias às vezes complexas ou ainda pouco delimitadas (sobretudo no caso da imagem), eu gostaria apenas de recordar alguns traços gerais que

26 Nelson GOODMAN, *Manières de faire des Mondes* (trad. fr. de *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1979), Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990. Em português: GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundo*. Vila Nova de Gaia, Portugal: Edições Asa, 1995.

27 David LEWIS, *De la pluralité des mondes* (trad. fr. por Marjorie Caveribère e Jean-Pierre Cometti de *On the Plurality of Worlds*, Blackwell 1986), Paris, Éditions de l'Éclat, 2007.

28 Saül KRIPKE, *La logique des noms propres* (trad. fr. por P. Jacob e F. Récanati de *Naming and Necessity*, Harvard University Press, 1980, publicação inicial 1972), Paris, Minuit, 1982. Em português: KRIPKE, Saül. *O nomear e a necessidade*. Lisboa: Gradiva, 2012.

29 Thomas PAVEL, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986. Trad. fr. *Les Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988

30 Lubomir DOLEZEL, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1998.

31 Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, 1991.

32 Françoise LAVOCAT (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010, actes du séminaire *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire?* organisé à Paris VII en 2005-2006 ; voir aussi, du même auteur, *La typologie des mondes possibles de la fiction. Panorama critique et propositions*, 30 de maio de 2006, em fabula.org; assim como *L'œuvre littéraire est-elle un monde possible?*, 15 de julho de 2009, em fabula.org.

33 Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

34 Pour l'essentiel, beaucoup des travaux récents d'André GUNTHERT sont produits dans le cadre du *Lhivic* (Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine) et sont accessibles sur le web sur la plateforme *Culture Visuelle* (déménagée depuis décembre 2014 sur la plateforme *Hypothèse*), et dans son blog, *L'Atelier des Icônes*.

35 Alain BOILLAT, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'harmattan, 2001 e sobretudo *Cinéma, machine à mondes*, Paris, éd. Georg, coll. Emprise de vues, 2014.

permitted to identify the profile of the set in relation to the field that interests me, and, above all, to evaluate the challenges and the changes that affect the contemporary theories of the photographic image. These are the challenges that make it possible to place in a tight relationship the “theories of possible worlds” and the “theories of the post-photographic”. Let us look at some questions:

If we admit that the photographic image, today, has changed its statute; that it has lost its genetic character of *imagem-traço* in the name of an “estar-aqui”, of image-as-possible-world, we could consider, for that reason, that we are facing a fictitious ontologically image? Will it be possible after an image-brand, which dominated almost the entire theory of photography since 1980, to be replaced by the principle of an *imagem-ficção*, in the terms of the theories of possible worlds? (Pavel, Lavocat, Schaeffer)?

If the criterion of reality (or rather, of reference to existence in the real of that which is the source or the cause of the image) is no longer a relevant and exclusive criterion to think the image, would it then be possible to conceive in its place (or at least alongside) a *critério de ficcionalidade* that allows us to redefine our relationship with the photographic image? Is it in reference to the first criterion that the second can be called “post-photographic”? And what would be the parameters constitutive of this criterion of fictionality?

This new way of dealing with the image (post) photographic as image-fiction in its principle itself (and not the representation of a fiction) would produce this *sentimento de inquietude diante da representação* frequently mentioned? The image-fiction presupposes a *mise en doute* “natural and spontaneous” face to photography? This is one of the theses worked out by Catherine Grenier in her book *La Manipulation des images dans l'art contemporain*³⁶.

36 Catherine GRENIER, *La Manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Édition du Regard, 2014.

Como estas dúvidas em relação à imagem fotográfica afetam a questão da *Mimesis*? Mais exatamente, o que acontece quando “a fotografia” não reproduz mais o mundo real *tal como percebido*, mas o “inventa”, quando ela nos dá a ver coisas que estão, por princípio, fora da referência de nossa percepção do mundo? A velha noção de semelhança (*Mimesis*), que pode ser ainda relacionada à noção de índice, apresenta algum critério possível de combinação com a imagem-ficção - e, se sim, a que preço e quais são as mudanças que isto implica?

É claro que as teorias dos mundos possíveis e o critério de ficcionalidade da imagem fotográfica contemporânea devem estar vinculados de maneira bastante significativa, produtiva e, por assim dizer, inevitável. Essa conjunção abre-se a novos campos teóricos (ao menos nos estudos da fotografia) e a novos e amplos horizontes de pensamento, como por exemplo o da *verdade da ficção*: mundo da ficção *versus* ficção do mundo; possível *versus* plausível; crença *versus* credibilidade; autenticidade *versus* falsificação³⁷ etc.

A fim de nos concentrarmos em questões mais particulares e específicas ao campo do (pós) fotográfico, eu terminaria essa breve iniciativa de atualização das teorias da fotografia hoje apresentando uma série de questões abertas acerca de alguns aspectos dessa mudança de regime de visibilidade da fotografia. Escolhi dividi-las em quatro blocos, já em vias de conclusão e na intenção de deixar algumas pistas:

A questão do documento e do arquivo: O que acontece se a imagem “se inventa, ela mesma, enquanto documento”, se ela se torna uma *fabricação de traços*? Poderia ela dar lugar à constituição de “arquivos fabricados” e, nesse caso, eles seriam necessariamente “falsos”? O que acontece com o critério de *verdade da imagem* “fora do real” (com seus corolários: factibilidade ou falsidade?

37 Uma série de problemáticas particulares ao âmbito das formas contemporâneas da fotografia (e da arte em geral) poderiam assim serem examinadas sob o ângulo dos “mundos possíveis”, por exemplo aquelas do Falso, do *Fake*, da Falsificação; as do *Remake*, da Reciclagem, do *Re-enactment* e do *Re-staging*; as da Teatralização, da Estética documental, da Reportagem expandida etc.

ficcionalidade ou dissimulação? etc)? Um caso exemplar nesse sentido, profundamente interessante (entre muitos outros) é o do “fotógrafo e artista” libanês Walid Raad e seu *Atlas Group* que “inventa” arquivos imaginários, que são, para ele, mais “verdadeiros” que os originais, pois dão uma ideia do que representam as guerras no Líbano.

A questão da conservação (stock) e dos fluxos: o que acontece se a “fotografia” não é mais “subtraída” e se ela não se aloja mais em nenhum lugar, se ela não é mais “material”, se ela não tem mais o “seu” lugar? Por exemplo, se ela é somente um fluxo, uma massa infinita de dados que circulam sem cessar pelas redes informáticas, uma pura “memória fluente” que se faz e se desfaz a cada novo instante contínua e ilimitadamente. Um exemplo, nesse caso, poderia ser representado pela evolução e pela lógica do *site Flickr*, criado em 2002 e que se tornou um imenso espaço virtual de compartilhamento de fotos e vídeos, ao mesmo tempo institucional e pessoal, com milhares de imagens em circulação e milhões de membros da “comunidade”.

A questão da unidade espaço-temporal da imagem: o que ocorre se a imagem não é mais um “bloco” de espaço e de tempo, integralmente constituída pela *tomada* (um “instantâneo”), por exemplo; se ela resulta de uma colagem “mista” de elementos agrupados; se estamos lidando com uma “imagem compositiva” feita de materiais heterogêneos de diversas origens, mas cuja aparência de conjunto trabalha em prol da ilusão de uma suposta unidade, uma totalidade, porque as “costuras” são invisíveis, escamoteadas, dissimuladas? A mesma pergunta pode ser feita ao cinema: o que se passa, na era digital, com os efeitos especiais do *composing* e da *motion capture* etc? O que ocorre com a famosa noção básica de *plano*, essa unidade indivisível, esse “bloco de espaço e de tempo” constituído justamente pela *tomada* e que foi pensado como o núcleo da linguagem cinematográfica?

A questão da “fixidade” da imagem: o que acontece se a imagem “fotográfica” é animada (por meios informáticos, por exemplo); se

ela parece nos dar a ver o movimento; se ela é trabalhada por um tempo longo, durável e evolutivo? É possível termos uma fotografia “que se move”, uma fotografia “que dura”, uma fotografia que se dá para (e com) o movimento etc? É da questão da *elasticidade temporal* das imagens contemporâneas que tratamos aqui; ou seja, da questão de desaparecimento ou da obsolescência, da velha oposição entre fotografia e cinema - ambos considerados como modelos teóricos do tempo.

De fato, em trinta anos, a paisagem teórica sobre o tema evoluiu radicalmente. Nos anos 1970-1980, as coisas pareciam mais claras: de um lado, Roland Barthes impunha o conceito de “punctum” ao colocar a fotografia contra o cinema (com todos os corolários sobre a pose e a pausa, o tempo morto, o congelamento, o efeito mortífero do obturador etc). De outro lado, a filosofia bergson-deleuziana do cinema apresentava os conceitos de “imagem tempo e imagem movimento” baseada inteiramente sobre a idéia de que o filme é um desfile regular de imagens reproduzindo aparente movimento (com seus também corolários: o fluxo, a força, a fuga das imagens etc - e as dificuldades que isso impõe ao analista do filme: como parar um rio?). Como se um ou outro, o móvel e o imóvel, o fixo e o movente só pudessem existir por exclusão recíproca. Era necessário escolher um dos lados (e todos sabemos disso).

Mas, nos anos 1990-2000, com efeito - e somente hoje podemos apreender toda sua dimensão teórica - fica claro que os regimes temporais das imagens sofreram uma considerável extensão, deixando cada vez mais indistintas as antigas separações. Sem dúvidas, uma das características mais importantes dos modos contemporâneos da imagem é sua capacidade de mudar sem cessar, de passar de um regime a outro de forma flexível, por variação contínua, sem cortes nem mudança de natureza. Hoje, o movente e o fixo não se opõem mais de maneira tão radical, como se fossem dois mundos contraditórios. Já ultrapassamos a questão “fotografia *versus* cinema”. Estamos além; estamos *entre* eles. Nas formas

de imagens (pós-modernas?) que ultrapassam essa separação do século passado. Passamos à era da mudança permanente de marcha. Vivemos, por exemplo, no móvel imóvel ou num sistemático movimento de marcha-lenta e aceleração. Claro, essas não são “novas” formas. Mas elas tendem, hoje, a se tornarem uma norma (finalmente, Marey talvez tenha razão). O que está em jogo, aqui, não é a relação da (pós-)fotografia com o cinema (expandido), não é um problema de valor (menos ainda um modo de (des)legitimação) que desclassificaria a fotografia em nome do modelo dominante e invasivo do “Todo cinema” (do qual fala Johanne Lamoureux em seu ataque à visão teleológica da história da arte “aspirada” pelo “novo paradigma fotográfico”). Antes, o que acontece é que a “fotografia” e o “cinema” não são bons terms (boas categorias teóricas) para pensarmos a questão do tempo (e do movimento) baseado em um modelo oposicional (antagonista).

Muitos questionamentos, em meio a outros tantos possíveis, que podem ser feitos hoje diante da imagem (pós-)fotográfica. Seria certamente necessário retomá-los e desenvolvê-los seriamente, articulando-os no quadro de uma *teoria da imagem-ficção* claramente distinta das teorias da imagem-traço. Ainda resta muito trabalho a se fazer, a construir, a desenvolver, mesmo que ele já tenha se iniciado com os trabalhos de Jean Marie Schaeffer ou de André Gunthert.