

Truth Study Center e as condições para o pensamento com fotografias

Marina Feldhues

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Este trabalho procura refletir sobre se é possível pensar sobre a realidade do mundo, por meio da fotografia. Para tanto, parte das proposições levantadas por Susan Sontag sobre o assunto. Na sequência, faz uma revisão teórica das proposições de Sontag à luz das reflexões trazidas por Jacques Rancière sobre imagem, operações de arte e montagem; Walter Benjamin sobre o ato de narrar; Gerry Badger e László Moholy-Nagy sobre narrar com fotos; e Gilles Deleuze sobre o pensamento como experiência. Por último, procuramos analisar, com base nas reflexões trazidas pelos autores mencionados, como as operações artísticas da instalação Truth Study Center de Wolfgang Tillmans contribuem para refletirmos sobre a experiência de pensar a realidade do mundo com fotografias.

Palavras-chave:

Fotografia. Pensamento. Imagem. Truth Study Center. Wolfgang Tillmans.

Introdução

Pensar com fotografias é pensar com fragmentos visuais. Susan Sontag, em 1977, foi categórica: “a foto é uma fina fatia de espaço, bem como de tempo” (2004, p. 33). Se para a autora, o mundo era regido por imagens fotográficas; o que dizer de hoje? Vivemos em um mundo saturado de fragmentos visuais. A cada dia milhões de novas fotos sobem à internet. Sontag alerta que a fragmentação fotográfica implica uma visão do mundo contrária à continuidade temporal, mas carregada de mistério.

Toda foto tem múltiplos significados (...). A sabedoria suprema da imagem fotográfica está em dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia. (SONTAG, 2004, p. 33)

Sontag afirma que a fotografia não permite compreendermos a realidade dos fatos, do mundo. Pois a compreensão não está em aceitar a realidade tal como aparece no fragmento fotográfico. Para a autora, a “compreensão se baseia no funcionamento. E o funcionamento se dá



Revista Ícone (ISSN 2175-215X)

Recife, Vol. 16, N. 2, 210–224, © 2018 PPGCOM/UFPE.

Artigo recebido em 27 jul. 2018 e aprovado em 22 set. 2018.



no tempo e deve ser explicado no tempo. Só o que narra pode levar-nos a compreender” (Ibid. p. 34). Com isso a autora afirma que o conhecimento que se adquire “por meio de fotos será sempre um tipo de sentimentalismo” (Id.), sem jamais alcançar uma dimensão ética ou política. A autora, por fim, critica a dependência de imagens da sociedade em sua época, em que “ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto” (Ibid. p. 35).

Apesar da ilusão de oferecer compreensão, ver por meio de fotos desperta em nós, na verdade, uma relação aquisitiva com o mundo, que alimenta a consciência estética e fomenta o distanciamento emocional. A força da foto reside em que ela mantém abertos para escrutínio instantes que o fluxo normal do tempo substitui imediatamente (...). Porém as verdades que podem ser transmitidas em um momento dissociado, por mais decisivas ou significantes que sejam, tem uma relação muito estreita com as necessidades de compreensão. (SONTAG, 2004, p. 127 e 128)

Pois bem, partimos das proposições de Sontag em 1977, para tentar com a ajuda de, principalmente, Jacques Rancière, Gerry Badger, Gilles Deleuze e Walter Benjamin, repensá-las nos dias de hoje e reavaliar se é possível pensar sobre a realidade do mundo por meio de fotografias. Em seguida, abordaremos a instalação Truth Study Center (2005 – continua) de Wolfgang Tillmans, para identificar como tal operação artística pode contribuir para as reflexões propostas.

A fotografia como imagem

Um dos problemas das proposições de Sontag está naquilo que Rancière chama de “presuposição de um continuum sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, 2012, p. 54). Sontag percebe que pode não haver correspondência entre o que a foto mostra e o que o espectador sente, pensa e diz sobre a foto. Com isso, percebe que a fotografia torna a ideia de verdade única e/ou universal que estaria por trás da decifração da representação fotográfica impraticável, em última instância. Percebe, também, que diante da foto o espectador é ativo, que há uma troca entre a foto e quem a vê. Se a foto convida a pensar; o espectador responde tentando entendê-la, completá-la, dá-lhe sentido. Mas Sontag não vai adiante. Não vai porque para a autora compreender é ser levado a uma verdade por alguém ou por algo. Assim, a foto deveria transmitir mensagens, ser clara, comunicar a verdade ou explicar a realidade de modo direto, unidirecional. Narrar mostrando o funcionamento das coisas no fluxo do tempo. Mas a foto nada faz, permanece muda, apenas um fragmento visual incompleto.

Para Rancière, uma fotografia também é um fragmento visual. Entretanto, o autor acrescenta que um fragmento visual pode produzir imagens: “as imagens... são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que

lhe é associada, entre expectativas e aquilo que vem preenchê-las”¹ (RANCIÈRE, 2012a, p.11).

A fotografia se tornou arte explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos e nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia de sentido. (RANCIÈRE, 2012a, p. 20)

A fotografia, como elemento de uma operação artística, oscila entre a história cifrada e a pura presença visual. É nessa relação móvel, entre “a força de legibilidade do sentido e a força de singularidade do sem sentido”² (RANCIÈRE, 2005, p. 40), que a fotografia opera dessemelhanças. Assim, podemos pensar na fotografia apenas como aparência, produção de semelhança de um original, repetição; ou como um “jogo de operações que produz aquilo que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança” (RANCIÈRE, 2012a, p. 15).

Para o autor, a arte é sempre política. Seja a política considerada como o assunto abordado na obra. Seja a política considerada como as estratégias das operações artísticas: “um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2012b, p.121), exemplifica o autor com relação a operações artísticas cinematográficas. As estratégias operativas da arte, portanto, dizem respeito a relações entre o assunto e as formas de abordagem.

Rancière, portanto, aborda a fotografia como um elemento de um conjunto formado por vários outros elementos (que podem ser fotos, textos, vídeos, filmes, materiais gráficos, etc.), os quais, numa operação artística, podem ser arranjados em determinadas disposições espaciais e temporais com o intuito de abordar um dado assunto, possibilitando perceber, sentir ou pensar sobre o assunto de uma outra maneira. Com isso, a arte pode operar um deslocamento em relação aos modos de ver, de pensar, de sentir, enfim, à lógica comum de dominação social. Podemos dizer que essa produção de imagens, de dessemelhanças por meio de fotografias, se opõe à ideia de Sontag de que o conhecimento por fotografia é restrito a um sentimentalismo e nos põe a repensar a ideia levantada pela autora de que a foto não narra.

A fotografia única, aparentemente tão clara e empática, um fragmento de vida e tempo tomado do mundo, é de fato notoriamente escorregadia quando se trata de transmitir qualquer sentido além de ‘aqui está, faça disso o que quiser’. O fotolivro pode não resolver este problema completamente, mas ao menos ele dá ao fotógrafo a oportunidade de combinar fotografias e arrancar um sentido mais complexo. O fotolivro permite ao fotógrafo o potencial de contar uma história, a possibilidade

1 Sempre que nos referirmos a “imagem”, estaremos usando essa palavra no sentido aqui proposto por Jacques Rancière, como operações de arte”.

2 Original: “(...)la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza de singularidad del sin sentido”.

de construir uma narrativa.³ (BADGER, 2013, p. 16, t.n.)

O historiador e crítico da fotografia, Gerry Badger, concorda com Sontag quanto a multiplicidade de sentidos possíveis a partir de uma única foto. Porém, discorda quando afirma a potência narrativa da foto quando posta em contexto com outras fotos (diríamos como elemento de uma operação artística) em um determinado espaço de visibilidade; no caso analisado por ele, o livro. Sontag nos parece refém de uma ideia que perdurou por muito tempo nos estudos sobre a fotografia, que é a de pensar e enxergar a fotografia como se enxerga e pensa um quadro pictórico. Da borda para dentro.

(...) será que a própria ideia de produzir obras de arte fotográfica singulares, únicas, não discrepa daquilo que constitui a verdadeira força desse meio de expressão? Em outras palavras, será que a fotografia é arte da mesma maneira que a pintura o é? Uma arte que, em teoria, se traduz na realização, numa única imagem, de tudo aquilo que o artista é capaz de fazer? Ou será a fotografia uma arte de outro tipo, uma arte seriada – como o filme ou o romance – cujo verdadeiro potencial só pode ser plenamente realizado mediante uma sequência de imagens? Ou seja, não seria a fotografia, em essência, uma arte literária, uma arte em que o fotógrafo não é propriamente um manipulador de formas no interior da moldura fotográfica, mas antes um narrador que se vale de imagens em vez de palavras, alguém que conta uma história? (BADGER, 2015, p.3)

Badger, assim como Rancière, e ao contrário de Sontag, pensa a fotografia não como uma série de fragmentos visuais (clichês) isolados, mas como um elemento de um conjunto coerente; em que a força da fotografia se encontra nas relações, nas associações que as fotos compõem entre si para contar uma história sobre algo ou para criar um mundo em comum. A narrativa fotográfica é construída na montagem das fotografias em um dado espaço (que pode ser sincrônico, como uma mesa ou a página dupla de um livro; ou diacrônico, como uma tela de projeção ou o passar das páginas de um livro) e o fotógrafo é pensado como o narrador.

Digamos, então, com Badger, que a fotografia individual é como uma palavra. Quando inserimos uma palavra num texto qualquer, estamos lhe dando um contexto para a sua compreensão. Similarmente acontece com a foto. Uma foto justaposta a outras em uma dada configuração formal e espacial pode possibilitar a composição de um conjunto, cujos sentidos são menos dispersos, são mais coesos. Uma foto pode reforçar a outra num direcionamento de sentido. Isto é, a incompletude de uma foto, pode ser, em parte, completada por outra foto. O sentido latente de uma foto, considerada isoladamente, pode ser alterado por sua proximidade

3 Original: "The single photograph, so apparently clear and emphatic, a slice of life and time taken from the world, is in fact notoriously slippery when it comes to conveying any kind of meaning beyond 'here it is, make of it what you will.' The photobook may not solve this problem entirely, but it at least gives the photographer an opportunity to combine photographs and tease out a more complex meaning. The photobook allows a photographer the potential to tell a story, the possibility of constructing a narrative."

com outras. Assim como um texto pode contar uma história e criar um mundo, um conjunto de fotos também pode.

Não há nada mais surpreendente do que a série fotográfica, e ainda, por sua naturalidade e sequência orgânica, nada mais simples. Este é o ponto culminante da fotografia. A série não é mais uma imagem, e nenhum dos cânones de estética pictórica pode ser aplicado a ela. Aqui, a imagem separada perde sua identidade para se tornar um detalhe da montagem, um elemento estrutural essencial ao conjunto que é o próprio objeto. Nessa sucessão de partes separadas, mas inseparáveis, uma série fotográfica pode se tornar a arma mais poderosa e a poesia mais terna.⁴ (MOHOLY-NAGY, 1936, apud FONTCUBERTA, 2003, p.195, t.n.)

Com isso, podemos sair da visão de Sontag, limitada a fotografia em sua individualidade, e adentrar de vez a ideia da fotografia como elemento de um conjunto, de uma operação artística. As fotografias podem sim narrar, podem contar histórias e construir mundos. Se a sabedoria da fotografia está na sua multiplicidade de sentidos; sua força está na sua capacidade de se associar, de se converter num elemento de um conjunto maior, operando imagens da arte.

A eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contra-modelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposição dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Como operação artística, a narrativa visual ou verbo-visual (quando o texto está presente) com fotografias é um jogo complexo entre contar algo, uma história talvez, e mostrar um mundo; entre a intenção do narrador, o que as fotos mostram ou omitem em conjunto e os pensamentos, afetos e ações dos espectadores. A fotografia, e aí concordamos com Sontag, é incompleta, inclusive em sua materialidade, não existe sem um suporte que lhe possibilite a existência. Ela só existe enquanto presa a um papel, a uma tela de computador, a um projetor, etc. De certa forma, ela é sempre vista em contexto, não há como dissociar. Nem que seja o contexto do suporte que a exhibe.

Retornamos então ao pensamento de Rancière (2012, p. 54) de que as operações artísticas contemporâneas procuram romper com a ideia de um continuum entre o que as fotos mostram e o que percebe, sente e pensa o espectador; e compreendamos o fazer artístico com fragmentos

4 Original: "No hay nada más sorprendente que la serie fotográfica, y sin embargo, por su naturalidad y secuencia orgánica, nada más sencillo. Es ésta la culminación lógica de la fotografía. la serie ya no es una imagen, y ninguno de los cánones de la estética pictórica le puede ser aplicada. Aquí la imagen separada pierde su identidad para convertirse en un detalle de montaje, en un elemento estructural esencial al conjunto que es el objeto en sí. en esta sucesión de partes separadas, pero inseparables, una serie fotográfica puede convertirse a la vez en el arma más potente y en la poesía más tierna".

fotográficos como a montagem⁵. Isto é, a justaposição e a disposição, desses fragmentos em um dado espaço de visibilidade. A quebra da ideia de continuidade, de correspondência e os procedimentos de montagem, nos fazem pensar a narrativa não como a condução do espectador à compreensão da realidade, como se a realidade fosse uma verdade primeira, já determinada. Como operações de arte, as narrativas visuais e verbo-visuais com fotos parecem mais próximas do diálogo entre seres pensantes equivalentes, próximas, então, ao entendimento de Walter Benjamin sobre as narrativas orais.

Benjamin (2012, p. 219), ao se referir às narrativas orais afirma que o “contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta a informação”. Narrar é uma arte dialógica para Benjamin, é da troca de experiências. O narrador conta a história de algo e este algo está embebido na sua experiência de vida. As histórias contadas não são o relato, ou a explicação, de um verdade pré estabelecida.

Histórias não vêm com seus significados já anexados, tampouco significam a mesma coisa para pessoas diferentes. O que elas querem dizer é algo que os ouvintes têm de descobrir por si mesmos, colocando-se no contexto de suas próprias histórias de vida. (INGOLD, 2015, p. 238)

A narrativa perdura mais do que a informação porque implica uma reflexão por parte do ouvinte (do leitor ou do espectador, no nosso caso). Além disso, ela tem utilidade. Benjamin (ibid. p. 216) diz que ela pode ser portadora de ensinamentos morais, sugestões práticas, provérbios e normas de vida. A narrativa assim relaciona o ouvinte com a realidade concreta do mundo das experiências vividas.

Benjamin (ibid. p. 215) ainda acrescenta que os narradores, em geral, eram e os marinheiros viajantes, conhecedores de lugares diversos ou os camponeses, conhecedores das histórias e tradições antiquíssimas. Faz parte das narrativas este deslocamento espaço-temporal de seus narradores. As narrativas eram conhecimento de terras distantes e/ou do passado. Estavam, portanto, inseridas no tempo e/ou no espaço e sempre em relação ao presente do ouvinte, daí sua longevidade através dos tempos, pois em qualquer tempo, ela poderia se tornar útil para um determinado ouvinte.

Neste sentido, as narrativas com fotos, como operações de arte, podem contar histórias, mas não aquelas histórias universalizantes que pretendem excluir a subjetividade de quem conta e marcadas por uma figura de autoridade que determina previamente o resultado da história. As narrativas com fotos podem também construir mundos, lugares habitados por fotos e textos que são deslocados do seu espaço-tempo comum na ordem social e a realocados em uma nova configuração de visibilidade criada pelo narrador na montagem.

O espectador da obra acabada é participante ativo, é um igual. Ele é livre para interpretar, ou melhor, para vivenciar a narrativa visual ou verbo-visual. A narrativa só acontece por que conta com a participação dele, espectador, que a complementa e a cria com seus pensamentos, suas

5 Termo que já aparece no texto de Moholy-Nagy em 1936.

reflexões, com sua imaginação, com suas memórias, com seus afetos: “Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer” (DELEUZE, 2013, p. 136).

As fotografias, assim, são fragmentos visuais do tempo e do espaço que podem ser postos em determinados arranjos espaço-temporais, operações artísticas, criando um “conjunto de condições” (DELEUZE, 2013, p.136) que possibilita vivenciar a experiência do pensamento. Aqui, a compreensão e o conhecimento da realidade do mundo são da ordem da criação e não da aquisição, não estão prontos, não são dados a priori. Noutros termos, a verdade não está dada. Ela é um jogo entre pessoas livres, o(s) criador(es) da obra fotográfica, as próprias fotografias e textos em seus arranjos e o espectador, também criador. Ao espectador é fornecido um conjunto de condições na forma de imagens (aqui já consideramos as fotos como imagens da arte), textos e outros elementos. O espectador é reconhecido como um igual, é livre para olhar, pensar, sentir e refletir a partir das condições propostas pelo narrador.

Montagem e pensamento

Além da combinação entre a presença visual bruta sem significação e o testemunho da história evidenciado pelas marcas nos corpos, objetos e lugares visíveis nas imagens. A fotografia tem a capacidade de se combinar com outros elementos quaisquer (textos, fotos, vídeos, etc.) compondo “ao infinito novas frase-imagens” (RANCIÈRE, 2012a, p.41).

Por “frase-imagem”, Rancière (2012a, p.56) compreende a oscilação entre a continuidade e a ruptura. Não significa, com isso, que ao texto cabe exclusivamente o encadeamento; e à imagem, exclusivamente a ruptura. Imagens e textos podem atuar oscilando, ora encadeando a narrativa, ora rompendo com ela. Em resumo, a frase-imagem:

É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso. (RANCIÈRE, 2012a, p. 56 – 57)

Para Rancière, a montagem é a sintaxe da frase-imagem. A montagem possibilita romper com a consensualidade da frase e evitar o caos esquizofrênico inerente a multiplicidade de significados das imagens. A montagem encontra seu ponto de equilíbrio na linha indiscernível “entre a força de legibilidade do sentido e a força de singularidade do sem sentido” (RANCIÈRE, 2005, p. 40). Pois bem, por meio da montagem podemos transformar clichês fotográficos em operações artísticas que promovem dessemelhanças em relação a ordem normal, que criam mundos, e convidam o espectador a pensar livremente, dialogicamente, sem procurar conduzir suas ações, seus sentimentos e seus pensamentos.

O autor identifica duas maneiras de montagem, a dialética e a simbólica. A dialética corresponde ao choque de heterogêneos, promove uma ruptura na ordem normal vigente e, pela

violência do choque, expõe uma outra ordem: “fragmentando contínuos e distanciando termos que se atraem, ou, ao contrário, aproximando heterogêneos e associando incompatíveis, ela cria choques” (RANCIÈRE, 2012a, p.66).

Trata-se de organizar um choque, por em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer uma outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito. A potência da frase-imagem que junta os heterogêneos, então, é aquela da distância e do choque que revelam o segredo de um mundo, isto é, o outro mundo, no qual a lei se impõe por trás das aparências anódinas ou gloriosas. (RANCIÈRE, 2012a, p. 67)

A montagem simbólica, por sua vez, não cria choques, mas sim uma familiaridade entre elementos heterogêneos, “uma analogia ocasional” (RANCIÈRE, 2012a, p. 67). Com isso, ela cria um mundo em comum, que é partilhado por imagens, textos, e outros elementos diferentes entre si, reunidos segundo a forma do mistério.

O mistério é uma pequena máquina de teatro que fabrica analogia, que permite reconhecer o pensamento do poeta nos pés da dançarina, na dobra de uma estola, na abertura de um leque (...). A máquina de mistério é uma máquina para fazer o comum, não mais para opor mundos, mas para pôr em cena, pelos meios mais imprevisíveis, um copertencimento. Esse é o comum que dá a medida dos incomensuráveis. (RANCIÈRE, 2012a, p. 68)

Pois bem, a montagem, com isso, estabelece aproximações e distanciamentos entre as fotografias e os demais elementos que estiverem presentes na obra, inclusive os textos. Essas duas formas de montagem, segundo Rancière, se entrelaçam o tempo todo, o choque e o contínuo. E assim a fotografia pode narrar, criar mundos, contar histórias, criando condições para que o espectador, em sua liberdade, vivencie a narrativa, e experimente com ela pensar o mundo e a si próprio.

Pensar com uma foto isolada, descontextualizada, é experimentar o pensamento de modo incondicionado, indeterminado (DELEUZE, 2013, p. 136), esquizofrenia caótica de significados e afetos. As operações de arte, por outro lado, ao compor narrativas visuais ou verbo-visuais, justapondo e dispondo fotos, textos e outros elementos, criando um contexto espaço-temporal de visualização, determinam as condições a partir das quais podemos experimentar o pensamento.

Condições estas que oscilam entre o choque e o copertencimento; entre o consenso e dissenso; entre as marcas visíveis de uma história e a presença bruta da imagem; entre as continuidades e rupturas da narrativa; entre a reflexão sobre o que vemos, o afeto que sentimos e o que imaginamos. É com esse grau de complexidade que se pode falar de pensar com fotografias. Um pensamento criativo e, portanto, com alguma liberdade, que foge do dissenso caótico, sem aderir ao consenso embrutecedor.

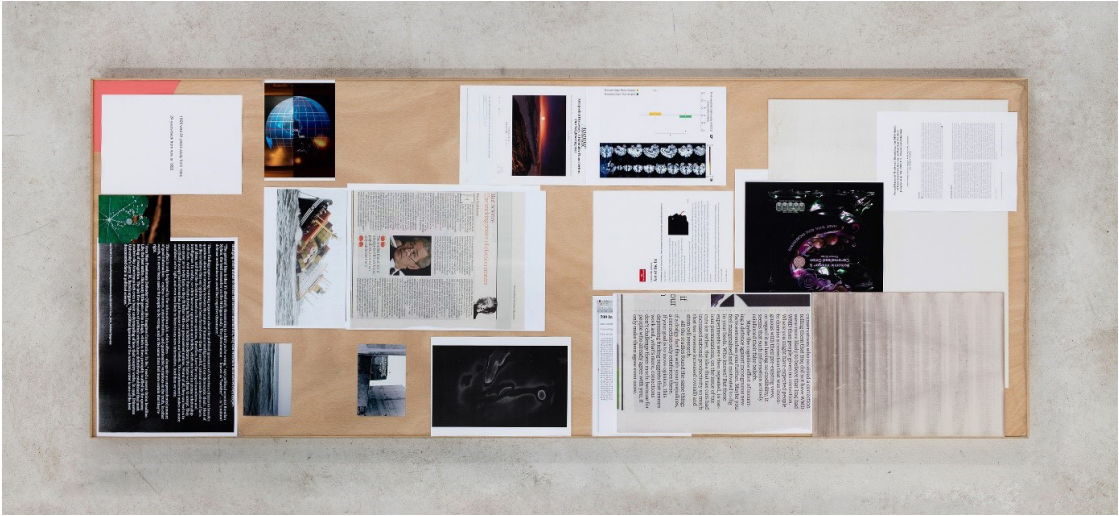


Figura 1 - Mesa com instalação *Truth Study Center*. *TILLMANS*, 2017.



Figura 2 - foto de folha com gotículas. *TILLMANS*, 2017.

Truth Study Center⁶ é um projeto multimidiático do fotógrafo e artista alemão Wolfgang Tillmans que teve início em 2005 e continua em desenvolvimento. Em 2017, a Tate Gallery, em Londres, organizou a exposição Wolfgang Tillmans:2017, com instalação interativa do projeto. No site da galeria⁷ é possível conferir uma instalação virtual, a qual reproduzimos abaixo. Podemos ver as fotos, ler os textos, observar as disposições dos elementos na mesa que serve de suporte e espaço de visibilidade dos elementos em conjunto e ouvir a fala de Tillmans a respeito do projeto e de algumas fotos que fez e escolheu para compor a mesa.

Qual a relação entre uma foto de uma folha com gotículas de água de diversos tamanhos, uma foto de um mar qualquer, uma foto de um navio carregado de containers afundando no mar, uma matéria de jornal intitulada “o poder de aderência das calúnias eleitorais”⁸ do jornal The Guardian de 1º de maio de 2010, uma artigo publicado no Journal of Cognitive Neuroscience do Massachusetts Institute of Technology intitulado “Bases neurais do raciocínio motivado: um estudo do FMRI sobre as restrições emocionais no julgamento político partidário nas eleições presidenciais dos EUA em 2004”⁹, um desenho gráfico como um mapa do planeta visto de cima para baixo, uma foto abstrata de listras marrons, uma anúncio publicitário de vinagre balsâmico em que se pode ler “feito com ingredientes reais”¹⁰, entre outros elementos? Como esses fragmentos visuais (fotos e desenhos gráficos), verbais (os textos) e verbo-visuais (os recortes de jornais e revistas com textos e fotos) se associam? E para que se associam? O que eles querem dizer?

E se eles não quiserem dizer nada, mas apenas convidar o espectador a pensar com eles, a refletir sobre o que tem diante de si, a ler os textos, a vê as imagens, a criar as associações possíveis, a julgar, se necessário, ouvir o áudio do narrador (o próprio Tillmans) contando sobre onde realizou as fotos, porquê as fez, etc. Podemos então dizer que numa primeira camada, o espectador pode vivenciar a narrativa proposta, pensar e refletir por si, pelo que vê e lê. Numa segunda camada, o espectador pode ouvir do próprio artista alguma explicação sobre o trabalho, sobre uma ou outra foto. Há menos uma condução do espectador a uma dada compreensão do mundo, do que uma conversa, um diálogo entre a obra, o artista e o espectador a respeito de um assunto, de uma questão que se coloca para todos:

Então a mesa que estamos olhando aqui está parcialmente relacionada com o que é chamado de “backfire effect” e que talvez seja a coisa que mais me incomoda hoje, porque descreve o que foi encontrado em vários estudos psicológicos que é que um crence em uma inverdade, quando apresentado à ciência e aos fatos sobre sua inverdade, não mudará sua visão, e não dei-

6 Centro de Estudos de Verdade (t.n.).

7 Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/wolfgang-tillmans-2017/studying-truth>>. Acesso em 25 de julho de 2018.

8 Original: “The Sticking power of election smears”.

9 Original: “Neural Bases of Motivated Reasoning: Na FMRI Study of Emotional Constrains on Partisan Political Judgment in the 2004 U. S. Presidential Elections”.

10 Original: “Made with real ingredients”.

ará sua visão inalterada, mas na verdade reforçará sua crença na inverdade.¹¹ (TILLMANS, 2017)

Esse é um trecho do áudio de Tillmans que pode ser ouvido na instalação. O artista se diz incomodado com a questão do “backfire effect” e que investiga isso em seu projeto. Este é o assunto principal e a instalação que vemos na Figura 1 é uma das formas encontradas pelo artista para abordar o assunto. E isso é tudo, nem o narrador, nem a obra apresentam algum tipo de solução para o “backfire effect” ou para a questão da crença em inverdades ou da exacerbação dessa ideia de verdade individual que estão presentes em tantos discursos contemporâneos e nos textos que a obra exhibe. Os áudios são mais um tipo de fragmento (desta vez sonoro) que se liga aos demais fragmentos que compõem a obra. Com isso, podemos dizer que a narrativa da obra fica em aberto, disponível para receber novas reflexões ou até mesmo novos elementos.

Na mesa estão expostos os fragmentos do mundo que Tillmans encontrou ou criou (num procedimento que remete ao dos achados arqueológicos) em uma dada configuração espacial sincrônica e provisória, uma montagem, em que todos os fragmentos podem ser vistos de uma única vez e observados um-a-um. A sequência de visualização e leitura é determinada pelo espectador. Tillmans apenas monta um conjunto de condições (DELEUZE, 2013, p.136), um mundo em comum, a partir do qual o espectador pode se pôr a pensar. Podemos então dizer que os “achados arqueológicos” de Tillmans, dispostos na mesa, menos revelam o passado ou explicam como o presente funciona, do que nos impulsionam a refletir sobre o nosso futuro.

Pela sintaxe da montagem (no áudio Tillmans usa o termo colagem), o artista aproxima fragmentos heterogêneos, retirando-os de seu meio normal de circulação, tal como artigo da revista científica ou o anúncio publicitário, e recolocando-os num novo espaço de visibilidade junto a outros fragmentos. Com isso, busca associações e cria familiaridades onde talvez não existissem. A mesa, neste caso, é o espaço neutro que ajuda a criar, junto com os fragmentos, um mundo em comum, “uma analogia ocasional” (RANCIÈRE, 2012a, p.67). Se os textos jornalísticos e científicos se aproximam em termos dos assuntos que abordam, criando uma legibilidade de sentido; as fotos rompem com essa familiaridade, impondo a presença de imagens que numa primeira vista parecem não ter nada a dizer. E, assim, entre continuidades e rupturas, “frase-imagem” como o diz Rancière, o conjunto é composto.

Uma foto de uma folha verde com gotículas de água de variados tamanhos bem visíveis significa o quê? Para além dos afetos que desperta, convida a pensar o quê? Descontextualizada, já dissemos, pode aderir a um caos de significados. Posta no contexto da mesa ao lado de um trecho de uma matéria do jornal Boston Globe¹² e de um papel em que está escrito “1969 foi 24 anos longe de 1945”¹³ “24 anos de volta de agora é 1992”¹⁴, entre outros elementos, a foto ganha

11 Original: “So the table we’re looking at here is partially concerned with what is called the ‘backfire effect’ and that maybe is the thing that troubles me most today because it describes what has been found in several psychological studies is that a believer in a untruth when presented with the science and facts about his untruth, will not change his view, and it will not leave his view unchanged, but it actually reinforce his belief in the untruth”.

12 Disponível em: <http://archive.boston.com/news/science/articles/2010/07/11/how_facts_backfire/?page=1>. Acesso em 26 de julho de 2018.

13 Original: “1969 was 24 years away from 1945”.

14 Original: “24 years back from now is 1992”.

um contexto para ser vista e compreendida. Não que isso vá garantir uma unidade de significação, mas ao menos pode realizar uma força centrípeta contrária ao caos centrífugo dos múltiplos sentidos. Quanto ao afeto? Talvez não fiquemos, como o diz Sontag, na superficialidade do sentimentalismo, talvez comecemos inclusive a questionar o próprio afeto. Como espectadores procuramos entender o que essa foto tão singela (sentimentalismo) faz ali, no meio de textos científicos, jornalísticos, de que forma essa foto se associa ao restante da mesa. Ao procurar entender, estamos pensando e criando associações, por vezes metafóricas.

Esta fotografia de pingos de chuva de tamanhos diferentes numa folha que eu tirei numa fazenda ecológica e talvez seja o hobby de cientista em mim, a sentir-me atraído por... como, apenas por que é que existem tamanhos diferentes e os tamanhos são tão específicos, mas tão aleatórios, e ao mesmo tempo que eles representam o mesmo reflexo, porque cada um é, naturalmente, uma lente e um espelho.¹⁵ (TILLMANS, 2017)

O áudio de Tillmans é mais uma camada para complexificar nossas reflexões sobre as fotografias, sobre os textos que lemos na mesa; nos põe a pensar nessa natureza da fotografia que, como a gotícula de água, ao mesmo tempo que reflete o fora, o outro; reflete-nos, é lente e espelho de quem a cria e de quem a vê. Talvez seja o mesmo com as “verdades” que proferimos.

O meio fotográfico é um gravador. É um tradutor, traduz o efeito da luz sobre a superfície do filme e papel fotográfico em diferentes tons de cor e preto e branco. Esta impressão, que é da família de trabalhos que eu chamo de Prata, está mostrando o processo fotográfico em si, porque mostra as marcas que são criadas pela alimentação de um pedaço de papel fotográfico não-exposto, através de uma máquina de processamento suja. Então é uma fotografia não de qualquer coisa no mundo, mas na verdade é uma imagem de seu próprio fazer. E eu sempre sinto que essas imagens têm uma qualidade musical... você sabe, elas parecem uma partitura ou um padrão rítmico.¹⁶ (TILLMANS, 2017)

15 Original: “This photograph of different sized raindrops on a leaf I took on an ecological farm and it’s maybe the hobby scientist in me, and feeling attracted to...like, just why is there even that they are these different sizes...like why is it that are these different sizes and the sizes are so specific but so random, and at the same time they depict the same reflection because each is of course a lens and a mirror”.

16 The medium of photography is a recorder, it’s a translator, it translates the effect of light on the surface of film and photographic paper into different shades of colour and black and White. This Print, which is from the Family of Works I call Silver, is showing the photographic process in itself because it shows the marks that are created by feeding na unexposed piece of photographic paper through a dirty processing machine. This is a photograph not of anything in the world, but it is actually a picture of its own making. And I always feel that these pictures have quite a musical quality...you know, they look like a score or a rhythmic pattern”.

Neste último trecho do áudio, o artista conta sobre a foto que indicamos com seta na Figura 1. É uma foto abstrata, sem imagens figurativas que, segundo o artista, apenas mostra o próprio fazer fotográfico. E, segundo nos parece, a incompletude máxima de uma fotografia, a qual tudo pode aderir, tudo pode criar e tudo pode romper: a foto vazia, apenas um espaço para o pensamento. Mas que no conjunto em que se insere nos põe mais uma questão: o que é a “verdadeira” realidade?

Considerações Finais

É com essa última interrogação, sem resposta, que abruptamente rompemos com nossa análise. Escolhemos essa obra por dois motivos. Primeiro, pela multiplicidade de questões que põe ao espectador. Segundo, pelos áudios em que o próprio artista procura esclarecer alguns pontos sobre seu processo criação e expor seu ponto de vista sobre um ou outro elemento da obra.

Não foi nosso intuito tentar resolver as questões postas pela obra, finalizar a narrativa, mas evidenciar como podemos experimentar pensar por meio de fotografias. Buscamos estabelecer diferenças entre uma fotografia única descontextualizada e fotografias como elementos de um conjunto, configurando relações “entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012a, p.11).

Por meio da montagem, Tillmans construiu um mundo em comum, confuso e ao mesmo tempo intrigante, que mais interroga quem o vê, do que explica uma realidade dada como a priori. A obra é composta por textos e fotografias, que se solidarizam num propósito em comum, e aberta ao diálogo. Os fragmentos visuais e verbo-visuais estão dispostos na mesa, tal como as gotas da água estão dispostas na folha da foto, são equivalentes. Menos interessado no que difere uma palavra de uma foto, de um gráfico, Tillmans parece se interessar mais no que podem ter em comum e, com isso, sua obra se equilibra na tênue linha que une e separa “a força de legibilidade do sentido e a força de singularidade do sem sentido” (RANCIÈRE, 2005, p.38).

É entre as aproximações e distâncias entre o que vemos nas fotos e o que lemos nos textos, entre o que é dito e o que não é dito, entre o que vemos e não vemos, é nesse jogo que nos inserimos em Truth study center para pensar, para criar, para tentar achar respostas pros enigmas que fotos e textos nos colocam em conjunto. Assim, somos participantes de uma narrativa que não conduz, mas que nos trata como iguais, dialogamos.

Dito isso, entendemos que podemos pensar a realidade do mundo com fotografias, tal como o fez Tillmans compondo seu Truth study center, ou como fizemos nós, como espectadores da obra. Podemos inclusive pensar o que é isso que chamamos de realidade..., mas isso são pensamentos de uma foto vazia, fica para outro momento. Podemos escrever histórias, criar mundos, refletir sobre o passado, o presente e o futuro com fotografias. A fotografia pode ser um clichê, uma semelhança ou pode ser uma imagem, uma dessemelhança. É como imagem, que se associa a outros elementos, que a fotografia parece expandir seu potencial de suscitar afetos e pensamentos que, como já dissemos, não aderem ao consenso embrutecedor do mesmo, do significado único, tampouco ao dissenso esquizofrênico das possibilidades infinitas de sentidos.

Voltemos a banal e repetida foto da folha com gotículas de água, quantas já vimos? Quantas sobem à internet todos os dias? Pode um fragmento despertar tantos pensamentos? Ou será o pensamento uma montagem de fragmentos? Talvez a fotografia não seja mais apenas um clichê, ou mesmo uma imagem da arte, talvez a fotografia seja um fragmento de nosso pensamento. Ou será que nosso pensamento se tornou fotográfico? Este trabalho, assim como as fotografias, menos do que conduzir a respostas ou verdades primeiras, prefere convidar o leitor à dúvida.

Referências

- BADGER, Gerry. It's All Fiction. In: _____. Imprint: Visual Narratives in Books And Beyond. [s.l.: s.n.]. p. 15–47.
- _____. BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. Revista Zum, p. 1–11, 2015.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 213 – 240, 2012.
- KEOCHANE, Joe. How facts backfire: reserchers discover a surprising threat to democracy: our brains. In: Boston Globe. Boston, 11 de junho de 2010. Disponível em: <http://archive.boston.com/news/science/articles/2010/07/11/how_facts_backfire/?page=1>. Acesso em 26 de julho de 2018.
- DELEUZE, Gilles. Um retrato de Foucault. In: _____. Conversações. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, p. 131 – 151, 2013.
- FOUCAULT. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: _____. Ditos e Escritos V. Rio de Janeiro: Forense, p. 264 – 287, 2006.
- INGOLD, TIM. Estar vivo. Tradução de Fábio Creder. Petropolis, RJ: Editora Vozes, 2015.
- MOHOLY-NAGY, László. Del pigmento a la luz [1936]. In: FONTCUBERTA, Joan. Estética Fotográfica. Barcelona: Gustavo Gili, p. 185 – 197, 2003
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. O destino das imagens. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____. As distâncias do cinema. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- _____. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TILLMANS, Wolfgang. Truth Study Center. Londres, 2017. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/wolfgang-tillmans-2017/studying-truth>>. Acesso em 25 de julho de 2018.

Sobre a autora

Marina Feldhues é mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.
marinafeldhues@gmail.com

Truth Study Center and the conditions for thinking from photographs**Abstract**

This work seeks to reflect on whether it is possible to think about the reality of the world through photography. To do so, part of the propositions raised by Susan Sontag on the subject. In the sequence, it makes a theoretical revision of the propositions of Sontag in the light of the reflections brought by Jacques Rancière on image, operations of art and assembly; Walter Benjamin on the act of narrating; Gerry Badger and László Moholy-Nagy about narrating with photos; and Gilles Deleuze on thought as experience. Finally, we try to analyze, as a basis the reflections brought by the mentioned authors, as the artistic operations of the installation Truth Study Center of Wolfgang Tillmans contribute to reflect on the experience of thinking the reality of the world from photographs.

Keywords

Photography. Thought. Image. Truth Study Center. Wolfgang Tillmans.