

Invisibilidade e latência do tempo na fotografia

Cláudia Linhares Sanz

LISSOVSKY, Mauricio. A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

Máquina de esperar provoca o leitor porque faz ver o tempo, na fotografia, livre do movimento. Além de uma excelente revisão bibliográfica sobre a fotografia, atual e inédita nesses termos no Brasil, o livro de Lissovsky articula a fotografia à um pensamento filosófico sofisticado, sendo capaz de criar novas chaves conceituais, deslocando e recolocando antigas premissas em novos lugares nos estudos fotográficos. O autor inverte caminhos e projeta luzes a um tema aparentemente sem forças: ousa pensar o instante fotográfico quando este já está completamente desprezado pela fotografia contemporânea. Atualmente, nem mesmo os fotógrafos querem estar vinculados ao instante de produção; a fotografia encenada, a fotografia híbrida, a mestiçagem da imagem são, sem dúvida nenhuma, os modelos atuais. O instante foi expulso das galerias, circunscritos aos círculos do fotojornalismo e da fotografia amadora. Entre os fotógrafos nostálgicos e os integrados, é decretada a falência múltipla do instante. Livre do instante, a fotografia estaria finalmente apta a produção de sua autêntica virtualidade. Os críticos, por outro lado, há alguns anos, não discutem mais a singularidade da fotografia, mas suas interseções com outras mídias, seu hibridismo e relações expandidas. Como afirmou Phillipe Dubois, “não me interessa mais a questão de definir o que é a fotografia, pois já se falou sobre isso nos anos 80 e porque esta não é mais uma questão que se coloque em área nenhuma, nem no cinema, nem na fotografia.”¹ Ora, não por acaso resgata-se o movimento pictorialista como a grande origem da vocação artística, como movimento de origem da forte fotografia, ela sim,

¹ Phillipe Dubois Apud Lissovsky, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008: 28.

faria da fotografia uma desconstrução significativa para arte; forneceria o início de uma investigação que tem seu apogeu na atualidade.

Na contramão das tendências que valorizam o rompimento do elo com o acontecimento, Lissovsky estuda o que há de mais singular na fotografia, em seu advento e história. Talvez, seu percurso se realize por uma certa adesão à idéia ao falecimento da fotografia, pelo menos nos moldes modernos – “ se o instantâneo morreu, agora podemos entendê-lo”. O livro, contudo, não levanta questões circunscritas somente à fotografia moderna. Ele cria um movimento mais audacioso, porque que faz pensar todas as fotografias, inclusive as contemporâneas: encharca de sentidos virtuais o instantâneo fotográfico, construindo um pensamento filosófico não a partir dela, mas com ela, em sua singularidade e força. Porque publicar um livro sobre o cadáver consumado? Serviria a um simples desejo de história? Segundo o autor, “nos dias que correm, a fotografia moderna parece estar encerrando seu ciclo de criação. Com o hibridismo que dilui as fronteiras entre as formas tradicionais da arte e a difusão dos sistemas digitais que retiram da imagem a diferença de seu suporte, algo que se creditou ser propriamente fotográfico parece esvanecer-se. Agora, portanto, ao modo de Benjamin, pode ter chegado o momento de arrematar a fotografia do atacado. Sua origem expõe-se como fratura.”²

Na realidade, o desvio de Lissovsky não está apenas em tentar restaurar uma certa dignidade ao instantâneo – quando este é aquilo que fotografia contemporânea mais gostaria de esquecer – mas na suposição de certa singularidade, de uma certa *idéia* de fotografia, buscando um indicador que, inclusive, servirá para pensar as dimensões das alterações e dos deslocamentos contemporâneos. Uma singularidade que a atravessa, mas que também se transforma. Uma substância de alteração. Esta quase “estabilidade” não é, portanto, construída a partir de qualquer determinação tecnológica, apesar de relacionar o fazer fotográfico com um fazer maquínico, mas por certa relação com o tempo. Não se trata da retomada da perspectiva modernista, mas da “reconstrução da fotografia moderna”, sob outros pressupostos. Lissovsky, nesse sentido, se desvia mais uma vez do senso comum das teorias contemporâneas em que o fotográfico não apresentaria qualquer estabilidade; em que não poderia haver nenhuma antropologia mínima no ato fotográfico, nenhuma unidade histórica e também nenhuma

² Idem, *ibidem*: 27.

origem. A fotografia em si não seria nada, importando somente os campos em que ela esteve inserida. Nem gênese automática, nem ontologia, nem instabilidade que inviabilize o pensamento: o que Lissovsky faz é criar uma perspectiva histórico-filosófica com a fotografia, um estudo histórico das formas fotográficas na perspectiva do seu devir: “Não pretendeu ser, assim, um estudo sobre o que é uma fotografia, mas sobre como uma fotografia vem a ser.”³ Nesse sentido, o autor trabalha com uma idéia de origem ao modo de Benjamin, origem que nada tem haver com a gênese das coisas: “O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção.” Uma origem que aparece como intensificação da vontade no tempo, que insiste em retornar, maturada pelo próprio tempo. A origem,

é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, factual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto.⁴

É nesse sentido aberto, que o estudo histórico ganha sua potência, na *atualidade* do problema, no modo anacrônico da história: seu estudo não pretende conquistar a fotografia como tal – como poderia pensar um leitor desatento – mas construir um pensamento que atribui novas visibilidades ao instante. Como Didi-Huberman analisa, a origem como turbilhão no rio do devir é crise e sintoma, choque de formação capaz de inventar imagens novas, sempre inacabadas, “por isso ela é dita a pertencer à história, e não mais à metafísica – a origem surge diante de nós *como um sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal de um rio (...) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restituiu”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente”.⁵ A hipótese de Lissovsky é a de que a origem da fotografia teria sido exatamente a maneira como ausentou o tempo e, simultaneamente, como o tempo fez presença nessa ausência. O vestígio do ausentar-se – a sua maneira de refluir – é que manifesta o tempo. O que era, desde o início, só se pôde encontrar em seu desvio: a origem da fotografia só teria se manifestado plenamente cinquenta anos depois do seu advento, quando tornou-se realmente instantânea; origem que continuaria se manifestar agora, abertamente, quando

³ Idem, *ibidem*: 202. Grifos do autor.

⁴ Walter Benjamin. *Origem do Drama barroco Alemão*. São Paulo Brasiliense, 1984: 43.

⁵ Walter Benjamin. Paris, capital do século XIX In *Sobre el programa de la filosofia futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila: 48.

esse mesmo instantâneo entra em franco declínio. “O tempo então tornou-se invisível para a fotografia. E desde onde ele afinal foi refugiar-se, num-fora-da-imagem, é que começa fazer realmente diferença. É quando sua ausência, sua irrepresentabilidade, faz-se a origem da fotografia”⁶

Qual é o destino do tempo no instantâneo fotográfico? *Máquina de esperar* faz vidente o olho do leitor, tornando-o mais apto a perceber o que parece estar, há muito, nebuloso e, hoje, praticamente invisível. Em geral, pensa-se a fotografia enclausurada em um instante fora da duração e interior à cronologia. Nem simultaneidade, nem complexidade temporal, tampouco virtualidade, apenas uma superfície espacial, um ponto oco. Por vezes, julga-se que as imagens borradas, apenas elas, fazem o tempo comparecer. Somente por serem imagens obtidas através de longas exposições introduziriam a duração no fotográfico. O instante fotográfico não; se o tempo aparece ali, é porque se configura como sua captura espacial, no máximo, síntese espacial. O cinema seria a duração e a fotografia, a paralisia; a contração radical do movimento. Haveria fotografias no tempo e não tempos na fotografia. Entre eles (tempo e fotografia) não haveria comunhão; ao contrário, a fotografia se insurgiria à duração. Como se o tempo fosse um ciclone inevitável, e a fotografia, a baliza que insiste em permanecer, intocável, inviolável, intacta. A fotografia instantânea seria, então, descontinuidade de um tempo contínuo, sem miolo. Ela nunca poderia ser uma experiência, mas sempre seu fruto, sempre resultado espacial de um estar no tempo – mas ela própria não poderia jamais produzir/ser temporalidades. O que duraria seria olhar, e não a foto. Como poderia ela durar?

No entanto, *Máquina de esperar* constrói outra idéia de instante fotográfico e também outra noção de tempo, porque, na realidade, tratam-se de movimentos que se supõe mutuamente. Pensar o instante fotográfico como ausência de tempo ou, na melhor das hipóteses, como mera espacialização temporal, é também supor um tempo espacializado, constituído de instantes homogêneos e equidistantes. Por outro lado, densificar o instante, entendê-lo como salto e cristalização, é supor uma presença no presente necessariamente imbricada entre tempos, necessariamente complexa e composta. Na esteira de autores como Henri Bérson, Walter Benjamin, Gilbert Simondon e Giles Deleuze, Lisovsky trabalha com uma concepção de tempo a partir da duração e da heterogeneidade potencial, tomando o instante fotográfico como momento

⁶ Lisovsky, Op. cit.: 58.

que, na realidade, funda um significativo portal de tempos: futuros passados, passados presentes, presentes futuros. Não o tempo como contínuo, mas como processo denso, preñado de descontinuidades saltitantes; tempo conformado por unidades “bem sucedidas”, únicas e irrepetíveis, que se desenlaçam da seqüência temporal. Instante como “monâda” – capaz de concentrar significações diversas, tempos diversos, forças concorrentes, na intensidade de uma forma única; passivo de agregar as tensões originais das relações temporais, entre o eterno e o efêmero, o contínuo e o descontínuo; instante saturado das pulsões da história. A operação do autor é tornar visível todo o conjunto de durações e intensidades em que a imagem esteve mergulhada, em que o instante fotográfico esteve imerso, mas que tornaram-se soterrados em invisibilidade e silêncio. Assim, percebê-lo como condensado de extratos temporais, estridente como um relâmpago que logo se dissipa, assumindo novamente sua potência disjuntiva e silenciosa. Fazer ver, portanto, o tempo independente do movimento.

A partir da perspectiva filosófica dos pensadores com quem dialoga, a aparente calma da superfície fotográfica ganha outra pele: estriada, múltipla, emaranhada de tempos superpostos, em uma fantástica dilatação temporal. O instante, pretensamente paralisado, incorpora a latência dos sopros do tempo. Aos olhos de Lissovsky, ele se torna uma greta por onde a simultaneidade dos laços temporais se infiltram e se aconchegam, ora dormindo, ora despertando. Trata-se de conciliar, opostamente ao que normalmente se supõe, o instante à experiência de duração. Fazer do instante uma pele fina, o reconhecimento de outros tempos, simultâneos. Mais do que isso: atrelar um ao outro; sendo o instante a própria possibilidade de duração, o agora de recognoscibilidade, a condição que faz o tempo se aninhar em futuro e também se fazer na diferença. “Aquilo que a fotografia congela é o espaço, e não o tempo. Pensando dessa maneira, as posições invertem-se: o instante deixa de ser a interrupção artificial da duração, e passa a ser produzido por ela, gestado em seu interior. E o instantâneo fotográfico deixa de ser uma imagem desprovida de tempo (como o fotograma) e passa a ser uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio do seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir-se”.⁷

As fotografias são tomadas aqui não como representação, rosto, mas como evento, gesto. Também não se trata de falar apenas numa fotografia em realização, na

⁷ Idem, *ibidem*: 60.

fotografia do ato. Tampouco se refere às leituras fotográficas, à sua recepção. Trata-se de pensar esse evento fotográfico afastado da recorrente dicotomia entre o fazer e o ver fotografias. A fotografia é entendida como experiência que supõe fazer e ver, ver e fazer; como experiência que vincula o ato à leitura: o presente ao futuro, indiscerníveis – embora não indistintos; experiência que não poderia separar um modo de fazer de uma visão já inscrita nesse próprio modo. Gesto que já inscreve em si o repouso e também o desdobramento eminente. Fotografia que carrega com ela seu ato de constituição e que também não é separada do olhar que a vê, posto que ao ressurgir no presente, se mostra como sendo, ao mesmo tempo, irremediavelmente a presença do passado, mas também transformada por este seu ressurgir no presente. Fotografia que absorve como parte integrante da sua própria realidade a duração que a constituiu em sua origem, mas que também, simultaneamente, não pára de mudar, atualizar-se, engendrar-se ao agora, transformando tal origem.

Segundo Lisovsky, a espera que produz o ato fotográfico, o “processo mesmo de *factura* da imagem” constitui sua possibilidade de duração quando ela é ainda agora-futuro; processo que, no entanto, não está separado da imagem, anterior como exterioridade, mas nela como “vestígio do fazimento na sua textura”, aninhado como latência e transformado pelo presente. A espera do fotógrafo diante da expectativa do instante, não é outra coisa, mas algo interior a imagem, mesmo que invisível, mesmo que soterrada, mesmo que em modo de miragem fugaz. Ela está encruada na fotografia, como o futuro das imagens passadas, posto que o passado é capitulado também *em futuro*. A expectativa funda a fotografia como um presente adensado. A fotografia, por sua vez, carrega com ela essa fundação andante, esse futuro do passado. Não se trata de um simples encontrar de tempos verbais, mas de presentes que formigam, paralelos e simultâneos. Não é o presente de ver fotografias que ilumina um passado já realizado, terminado, quando essa fotografia foi feita. Nem o passado da fotografia que faz sozinho ela durar, mas a densidade desse tempo composto, entre o fazer e o ver, entre a inclinação ao futuro e a atração pela efemeridade, tudo isso na imagem. Trata-se de pensar, como o faz Walter Benjamin, a imagem como “aquilo no qual o pretérito encontra um Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão”.⁸ Na suposta paralisia de um instante fotográfico convivem futuros passados, presentes passados, passados presentes, presentes já indo

⁸ Walter Benjamin. Paris, capital do século XIX, Op. cit.: 46.

embora, pretéritos ainda futuros... não em estrutura hierárquica, estável, mas como vetores de maior ou menor intensidade, em constante ebulição. O tempo não foi expulso, ficou ali invisível, virtual, presente aos olhos críticos.

É o modo de esperar que, segundo Lissovsky, faz a latência do tempo se instalar no instante fotográfico; ela configura a maneira de durar. A partir das diferenças nessa expectativa, o autor, então, constitui seus regimes de imagem. Em vez de situar a singularidade da relação com o tempo numa linha evolutiva, estritamente histórica, *Máquina de esperar* apresenta regimes em que as fotografias são agrupadas em relação ao tempo: não segundo ao período histórico, mas conforme a maneira como a matéria da espera é trabalhada diferentemente pelos fotógrafos. Cartier Bresson, Sebastião Salgado, Diane Arbus, August Sander, Walker Evans, Bill Brandt, Robert Frank, William Klein.... a chave de leitura dessas imagens é a espera, ela lhes atribui sentido, cristaliza de modos diversos a duração e a experiência. “Aquele que espera, convida o tempo e o acolhe em si. Mas desde o momento que espera, ex-pecta. E o tempo que então restituiu não mais passa, não mais flui. Reflui em direção ao presente”.⁹ *Máquina de esperar*, então, reserva o tempo à fotografia.

CLÁUDIA LINHARES SANZ é doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

⁹ Lissovsky, Op. cit: 212.