

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

O jogos dos fotógrafos modernos: entre a densidade da espera e a pulsão do instante

*Siempre, ante la imagen, estamos diante del tiempo*

Georges Didi-Huberman

*Máquina de esperar* provoca o leitor porque faz ver o tempo, na fotografia, livre do movimento. Além de uma excelente revisão bibliográfica sobre fotografia, atual e inédita nesses termos no Brasil, o livro de Lissovsky articula a fotografia a um pensamento filosófico sofisticado, iluminando a relação imagem-pensamento e sendo capaz de criar chaves conceituais próprias, deslocando e recolocando antigas premissas em novos lugares dos estudos fotográficos. Assim, 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. Nem mesmo os fotógrafos querem estar atualmente 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, circunscrito aos círculos do fotojornalismo e da fotografia amadora. Entre os fotógrafos nostálgicos e os integrados, é decretada a falência múltipla do instante. Livre dele, a fotografia estaria finalmente apta a produção de sua autêntica virtualidade. Os críticos também, 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.”<sup>1</sup> 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,

---

<sup>1</sup> 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.”<sup>2</sup>

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. Configura uma outra história moderna, traçada a partir de um universo absolutamente conhecido: Lissovsky trabalha com fotógrafos que são “menção obrigatória” na historiografia e na crítica fotográfica, mas o faz de modo inteiramente próprio, inovando significativamente e fazendo o leitor descobrir fotógrafos que, aparentemente, já não trazem

---

<sup>2</sup> Lissovsky, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008: 27.

nada de novo. Os autores não são remetidos aos seus “motivos”, mas ao jogo que cada um estabelece com o tempo, com o devir e a gênese do instante: entre durar e não-durar, entre o instante e não-instante, entre o “esperar” e “não esperar mais”. Se o fotógrafo não “espera mais” deve ser “agora”, e se não é “agora”, então, ele ainda “espera mais”: esse é o jogo que o autor faz visível, jogo de forças e tensões com combinações infinitas entre atualidades e virtualidades em que cada instantâneo fotográfico é, simultaneamente, um convite a agir e um convite a esperar. Urgência e permanência. Qual o momento do golpe preciso? Para Lissovsky, quando a fotografia tornou-se instantânea o tempo que, antes constituía a longa duração da exposição, refluí para um antes da exposição, para o jogo do fotógrafo que se realiza no entre, no intervalo entre a duração o instante do *clic*. Quando as câmeras tornaram-se “relógios de ver” – segundo a bela imagem de Roland Barthes, o tempo refluí para fora da exposição, fazendo da expectativa a duração própria do ato fotográfico. Nessa tensão, teria se produzido a fotografia moderna.

Lissovsky, portanto, se desvia mais uma vez do senso comum das teorias contemporâneas que, muitas vezes, continua fazendo aquelas perguntas fracas (e falsas) sobre os limites de uma fotografia híbrida ou pura. 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 da 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.”<sup>3</sup> Nessa perspectiva, 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.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*: 202. Grifos do autor.

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

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”.<sup>5</sup> 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 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”<sup>6</sup>

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 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

---

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

<sup>6</sup> Lissovsky, Op. cit.: 58.

insiste em permanecer, intocável, inviolável, intacta. O que duraria seria olhar, e não a foto. Como poderia ela durar?

De fato, como verifica o autor, o problema de uma temporalidade própria à fotografia tem sido pouco investigado. Mesmo para Benjamin ou para Barthes, cujas análises da fotografia enfatizaram o tema do tempo, a temporalidade é tratada apenas a partir de uma instantaneidade punctual. Para Benjamin, o tempo intromete-se na imagem como cintilação do futuro e, para Barthes, como “representação” de algo que foi no passado. Ambos autores não se dedicam realmente a uma relação entre esta instantaneidade e duração na fotografia. Phillipe Dubois, segundo o autor, percebe que a noção do instante é menos evidente e menos simples do que parece, em particular porque não exclui certa relação com a duração, mas sua desconfiança não vai muito além dessa constatação.

*Máquina de esperar*, no entanto, investiga a temporalidade própria da fotografia e acaba por construir 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 eqüidistantes. Por outro lado, densificar o instante, entendê-lo como salto e cristalização, como imanente à duração, é supor uma presença no presente necessariamente imbricada entre tempos, necessariamente complexa e composta. Na esteira de autores como Henri Bergson, Walter Benjamin, Gilbert Simondon e Giles Deleuze, Lissovsky trabalha com uma concepção de tempo a partir da duração e da heterogeneidade potencial, tomando o instante fotográfico como momento que, na realidade, funda um significativo portal de tempos: futuros passados, passados presentes, presentes futuros. Não o tempo como contínuo, mas como processo denso, preche 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 e que constituíram o instante fotográfico, mas que tornaram-se soterrados em invisibilidade e silêncio. 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. No entanto, embora Mauricio pense na esteira do pensamento de Bergson, o autor revê o conceito do filósofo sobre o instante. Segundo Lissovsky, em nome de conferir estatuto ontológico à duração, Bergson acaba subestimando o instante e tornando-o o vilão do pensamento. Para o filósofo, não existiria instante, ele seria sempre artificial, secundário, exterior à duração, resultado de uma operação de abstração que espacializa o tempo. O instante seria, portanto, a ilusão do pensamento: aquilo que tornaria possível fazer pensar o instável por meio do estável, o movente por meio do imóvel. Mas o que Lissovsky pretende é o oposto, intensificando ainda mais a filosofia bergsoniana, trazendo-a para a experiência fotográfica: pensar o estável pelo instável, o imóvel pelo móvel, o instante fotográfico pela sua gestão (expectação). Em sua perspectiva, o instante não é exterior a duração, ele se faz, imanente, na duração; está unido de modo inseparável e persistente à duração. Desse modo, 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. Desse modo, a temporalidade do instantâneo fotográfico não estaria na sucessão infinitamente divisível, numa medida cada vez mais ínfima do tempo, mas no intervalo que o constitui, desde o momento que o fotógrafo se dispõe a produzi-lo. A experiência do processo fotográfico, na perspectiva do autor, é uma experiência de duração, mesmo que seu horizonte seja de instantaneidade.

Mais do que isso: esse horizonte, esse eminente instante denso, funda a duração própria da experiência fotográfica. Como Bergson trata, a experiência de duração é a condição para o resultado de toda experiência: essa duração “não é um intervalo que se possa alongar ou encolher sem se modificar o conteúdo. A duração de seu trabalho faz parte integrante de seu trabalho.”<sup>7</sup> Segundo Lissovsky, o modo de *expectar* – que é muito mais do que o simples esperar – é um estado denso em experiência porque é produzido pela expectativa do eminente instante fotográfico. Esse *expectar* integra aquela que a duração “perdida” novamente ao instantâneo fotográfico. Ele é o devir do instante na duração, o

---

<sup>7</sup> Bergson, Henri. *Evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 1990: 293.

produtor do golpe. Quando o fotógrafo se dispõe a fotografar é disparado um modo próprio de estar, perceber, durar. A constituição do instantâneo se dá, assim, sempre por uma experiência de expectativa, seja ela longa ou breve, ativa ou passiva. Estar pronto a fotografar condiciona um modo distinto de estar presente no tempo; modo que se desfaz quando perdemos a intenção de disparar a câmera ou quando é realizado o disparo. Tal intervalo de expectativa é abertura para outras durações e intensidades. É um intervalo que, de fato, constitui o disparo e como Bergson tratou, aquilo também que estará, de um modo ou de outro, irreduzível no “resultado” do trabalho.

Segundo Lissovsky, o *aspecto* é aquilo que se vê (na imagem) como o vestígio da expectativa, parte integrante do trabalho; aquilo que aparece no resultado do trabalho como resultado desse próprio do modo de durar, aquilo que não se pode eliminar porque foi a própria condição do ato fotográfico. É o esperar que instala a diferença: “a partir das diferenças na expectativa, como devir do instante na duração. Que a imagem ganha forma.”<sup>8</sup>. O aspecto é algo que exhibe essa diferença, na imagem. É o modo pelo qual a duração faz-se visível na sua ausência. No *clic*, a cunha da duração já estava ficada no coração instantâneo. Nesse momento, o tempo se retira da imagem, ficando visível pelo aspecto, permanecendo presente, no entanto, virtualmente. “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”.<sup>9</sup> Não é uma coisa fácil o trabalho a que se propõem Mauricio Lissovsky: pensar essa espera-expectação que constitui o instante fotográfico. A expectativa seria a gênese do instantâneo e a operação fotográfica seria como a operação do pensamento, gestacional, no ato que a conforma. Essa *factura*, esse *fazimento* deixaria traços invisíveis, no aspecto. Essa expectativa não é simples de se entender, classificar, descrever. No entanto, para o autor, cada expectativa e o modo como ela se torna imagem é a principal matéria sobre a qual trabalham os fotógrafos modernos:

“o desafio dos fotógrafos moderno foi durar diferentemente, esperar diferentemente. E em cada um desses modos de espera que a experiência

---

<sup>8</sup> Lissovsky, Op. cit.:59.

<sup>9</sup> Idem, ibidem: 60.

moderna proporcionou nas suas distintas maneiras de fazer durar –, a fotografia encontrou suas formas mais sutis: as formas instantâneas pelas quais o tempo que se ausenta dá a ver os seus múltiplos aspectos.”<sup>10</sup>

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 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 Lissovsky, 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. Uma supervivência que exige do autor, assim como Benjamin propôs, uma espécie de capacidade de interpretação de sonhos, de futuros passados inscritos nas atualidades fotográficas. Não é o presente de ver fotografias que ilumina um passado já realizado, terminado, quando essa fotografia foi feita. Nem o passado da fotografia

---

<sup>10</sup> Idem.

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.

É o modo de esperar, portanto, que 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. Realiza uma história que visa a maneira pela qual a duração procura figurar-se na imagem fixa. Ali, como explica Régis Durand, o momento em que a fotografia recupera qualquer coisa de um devir, de uma verdadeira existência no tempo. Tal história apresenta um inventário de modulações que essa máquina de esperar deu origem, formas variadas desse jogo de forças. Como afirma o autor, não um inventário definitivo, mas das grandes famílias, de grandes possibilidades. Optando por fotógrafos conhecidos, reinventa uma história moderna porque recoloca as questões: Cartier Bresson, Sebastião Salgado, Diane Arbus, August Sander, Walker Evans, Bill Brandt, Robert Frank, William Klein.... a chave de leitura dessas imagens é a *expectação* e sua relação com o *aspecto*, ela lhes atribui sentido, cristaliza de modos diversos a duração e a experiência. Essa expectativa tem latitudes distintas, largas ou estreitas, passivas ou ativas que, por sua vez, produzem também uma grande variação de resultados. Enquanto, por exemplo, em Cartier-Bresson o tempo advém como *Kairós* – ocasião e oportunidade, no máximo de saber no mínimo do tempo –, para Salgado ele emerge como *Akme* – a culminância, ponto mais alto e mais visível de uma trajetória. “Para o primeiro, a configuração fugidia é estabelecida na fração de segundo de uma correspondência (...) para o segundo, o instante, a necessidade de seu advento – já está dado de ante-mão.” Trata-se de pensar o trabalho dos fotógrafos em diferentes condições de distância não espaciais, mas temporais. Pensar como a “fotografia veio a ser”, na contra-dança entre expectativa e aspecto, espera e foto, duração e instante: “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”.<sup>11</sup> *Máquina de esperar*, então, reserva o tempo à fotografia.

---

<sup>11</sup> Lissovsky, Op. cit: 212.