

DA FOTOTECA DE WARBURG À MEDIATECA DE GODARD: A ARTE COMO ARQUIVO

Carla Miguelote

carla.miguelote@terra.com.br

<http://lattes.cnpq.br/5373695618427530>

RESUMO

Partindo das reflexões de Walter Benjamin acerca da reprodutibilidade técnica, o artigo propõe observar, inicialmente, as transformações da história da arte impulsionadas pela reprodução fotográfica das obras, tomando como exemplo o trabalho pioneiro de Aby Warburg. Em seguida, trata-se de investigar as implicações da reprodução de objetos artísticos e da história em geral pelas tecnologias pós-cinematográficas, o que será analisado a partir da série *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard.

Palavras-chave: reprodutibilidade técnica; história da arte; arte como arquivo

As tecnologias midiáticas transformam não apenas a comunicação e a percepção sensível, transformam também a arte, seus modos de criação e de recepção. Essa tese, hoje bastante disseminada, começou a ser elaborada nas primeiras décadas do século XX, reverberando o impacto da fotografia, do fonógrafo e do cinema. Um de seus primeiros e mais proeminentes defensores foi Walter Benjamin, sobretudo nos ensaios “Pequena história da fotografia”, de 1931, e “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, de 1936. Trata-se de dois ensaios seminais, que se desdobraram, ao longo do século XX, em uma vasta gama de linhas de pesquisa. Dentre os inúmeros caminhos de reflexão abertos por Benjamin no que tange à problemática da reprodutibilidade técnica de imagens, interessa-nos, aqui, a questão da “arte como fotografia”. Ela nos permitirá pensar a “arte como arquivo”.

Inicialmente, observaremos as possibilidades abertas para a história da arte pela reprodução fotográfica das obras, tomando como exemplo o trabalho pioneiro de Aby Warburg. Em seguida, trata-se de investigar as implicações da reprodução de objetos artísticos e da história em geral pelas tecnologias pós-cinematográficas, o que será analisado a partir do trabalho de Jean-Luc Godard.

Nos primeiros anos após o surgimento da fotografia, em meados do século XIX, muito se discutiu a respeito do seu estatuto artístico. Tratava-se de decidir se podia ser considerada artística uma imagem produzida mecanicamente por um aparelho. Meio século depois, com o

surgimento do cinema, questões semelhantes se colocaram. Benjamin desloca o problema e se pergunta se a fotografia e o cinema não vinham alterar a própria natureza da arte.

Em “Pequena história da fotografia”, Benjamin (2012, p. 111) lamenta que o debate sobre a fotografia “tenha se concentrado na estética da ‘fotografia como arte’, ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da ‘arte como fotografia’”. O pensador se refere à reprodução fotográfica de obras de arte já existentes e à possibilidade de ampla disseminação dessas cópias. De acordo com Benjamin, o aperfeiçoamento das técnicas de reprodutibilidade vinha modificando a concepção das grandes obras de arte de um modo muito mais profundo do que se vinha analisando. As grandes obras estariam deixando de ser vistas como criações individuais para serem concebidas como criações coletivas. O filósofo não explicita o motivo dessa mudança de concepção das obras nem sua relação com a reprodutibilidade técnica. Ele deixa apenas algumas pistas, ao ressaltar que a reprodução mecânica é também uma técnica de miniaturização, que permite diminuir as imagens e melhor assimilá-las. Desse modo, tendo as imagens sob o alcance da mão, o homem assegurava um grau de domínio sobre as obras antes impensado.

Minha hipótese é a de que esse maior domínio sobre as obras tenha duas implicações. Por um lado, transforma o próprio processo da criação artística. Por outro, promove uma mutação epistemológica da história da arte. Foucault (2001) já havia apontado para a importância do imaginário do museu para a constituição do modernismo pictórico. Segundo o filósofo, *Le déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*, que Manet pintou na década de 1860 (e que são considerados os marcos inaugurais do Modernismo), são as primeiras pinturas de museu. Ou seja, pinturas que se colocam numa relação fundamental com o que já foi pintado, não para reproduzir antigas obras, mas para expressar, sob o abrigo dessa referência, o parentesco que os quadros adquirem nos museus. Nesse sentido, Foucault afirma que Manet é para o museu o que Flaubert é para a biblioteca: ambos erigem a arte como arquivo. Para criar, Flaubert não se entrega ao “sono da razão” ou ao “vazio incerto aberto diante do desejo” (FOUCAULT, 2001, p. 79). Antes, faz vigília diante do documento. O imaginário de Flaubert, sublinha Foucault (sobretudo em relação ao livro *As tentações de Santo Antônio*), emerge no seio da biblioteca, das colunas de livros, dos títulos alinhados nas prateleiras, dos volumes empoeirados que se abrem “para um voo de palavras esquecidas” (FOUCAULT, 2001, p. 80). Cabe lembrar que as bibliotecas só puderam se disseminar e se estender a um público mais vasto com o desenvolvimento da imprensa (técnica de reprodutibilidade da palavra escrita). Só após a invenção de Gutenberg, os livros se tornaram objetos da intimidade do leitor.

Ora, o que se pode acrescentar às observações de Foucault é que a relação íntima que Flaubert tem com os livros pode ser mais bem alcançada, em relação às imagens, quando se passa das obras dispostas no museu às suas reproduções fotográficas em álbuns, livros e catálogos. Ou seja, se, com os museus, a produção pictórica cria relações de filiação e de réplica com as imagens anteriores, tais relações vão ser muito mais intensas com o desenvolvimento de pinacotecas particulares, coleções miniaturizadas de obras de arte (fotografadas). Para citar mais uma vez o filósofo francês, “são palavras já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível” (FOUCAULT, 2001, p. 80). Como observa García Canclini (2013, p. 141), as obras produzidas no modernismo, configurando-se como ruptura, só se tornavam “reconhecíveis e legíveis porque falavam de um imaginário compartilhado e guardado”. Daí, talvez, o caráter coletivo das criações, do qual falava Benjamin.

Detlev Schöttker (2012, p. 51), um dos mais reconhecidos pesquisadores da obra de Benjamin, ressalta que a “reprodução fotográfica de obras de arte começou tão logo a fotografia foi inventada”. Já em 1841, em seu livro *The pencil of nature* (1841), Fox Talbot publicava fotografias de gravuras. Dez anos depois, em 1851, a fim de fornecer a artistas iniciantes alguns modelos de desenho, o *Album photographique de l'artiste et de l'amateur*, publicado por Louis Blanquard-Evrard, reunia reproduções de pinturas de mestres flamengos e esculturas italianas. E, em 1856, com objetivos comerciais, os irmãos Alinari publicavam, em Florença, um catálogo com fotografias do patrimônio artístico italiano. Schöttker (2012, p. 51) sublinha que, desde o fim do século XIX, também “as universidades alemãs organizavam coleções com diapositivos de obras de arte”. Desse modo, afirma o pesquisador, quando Benjamin iniciou seus estudos na Universidade de Berlim, em 1913, “o Instituto para História da Cultura dispunha de mais de 10 mil diapositivos com reproduções de artes plásticas” (SCHÖTTKER, 2012, p. 51-52).

Em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Benjamin chama atenção para o alcance dessa reprodução disseminada das imagens. É bem conhecida sua tese. O filósofo observa que a reprodução de obras de arte sempre foi possível. Mas quando se passa da reprodução manual para a reprodução técnica tudo muda, sobretudo no contexto de sua recepção. Quando discípulos copiam a pintura de seus mestres, a título de exercício, ou falsários imitam quadros célebres, para lucrar com isso, está-se no âmbito da reprodução manual. Nesse caso, o original guarda sempre, frente à cópia, a sua autoridade. O original é autêntico, único e detém o testemunho de sua história viva (possíveis deteriorações, desbotamentos, mudanças de

lugar e de proprietário etc.). Enquanto a cópia é desprezada como falsificação, o original é respeitado por sua aura.

O mesmo não acontece com as reproduções técnicas, que são mais independentes em relação ao original. Primeiro, porque, graças aos ajustes da objetiva, a fotografia pode captar detalhes da obra não perceptíveis pela visão natural. Segundo, porque a reprodução pode chegar a lugares e situações inacessíveis ao original, aproximando o espectador da obra. Esse espectador pode ser um simples amador (que terá uma relação mais íntima com a arte), um artista (que retirará dessa intimidade sua potência de criação) ou um historiador (que se servirá das cópias para uma nova arqueologia das imagens).

Nesse sentido, Émile Mâle, historiador da arte francês, escrevia em 1897 que só a fotografia, ao permitir aproximar e comparar imagens, havia possibilitado uma ciência da arte: “Pode-se dizer que a história da arte, que era até então a paixão de alguns curiosos, só se tornou uma ciência desde que a fotografia existe” (MÂLE apud DIDI-HUBERMAN, 2002a, p. 456).

Quem melhor explorou o campo de pesquisa inaudito que a reprodutibilidade fotográfica abria para a história da arte foi Aby Warburg, alemão e contemporâneo de Benjamin. O pensamento de Warburg nunca se materializou em obra, ou seja, nunca adquiriu forma fixa e acabada. Ele não publicou, em vida, seus estudos, que consistiam em palestras e conferências. Seus manuscritos, semeados de anotações, não se apresentavam como uma versão definitiva, pronta para publicação. Avesso à organização linear do livro, os meios que encontrou para materializar os percursos de seu pensamento foram a “Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura” e o “Atlas de imagens”, que Warburg intitulou de *Mnemosyne* (na mitologia grega, personificação da memória e mãe das nove musas).

Para os propósitos desse texto, vale atentar mais detalhadamente no que consiste esse Atlas de Imagens. Trata-se de um conjunto de painéis sobre os quais Warburg reunia fotografias diversas, que reproduziam imagens relacionadas no campo da cultura e da arte. Em função de sua reprodutibilidade, as imagens fotográficas podiam ser utilizadas várias vezes, em mais de um painel, em vários formatos ou em vários enquadramentos. Dos 79 painéis que compunham o Atlas no momento da morte de Warburg (em 1929), restam hoje quatro dezenas, sobre as quais estão fixadas quase mil fotografias.

Observando esses painéis, muitas vezes a lógica do agrupamento parece arbitrária. Sobre uma mesma prancha, encontram-se imagens de fontes discrepantes, de épocas distantes e culturas diversas (entre as quais Warburg descobria relações insuspeitadas). E era justamente esse o interesse da fotografia, ter liberado as obras de arte das fatalidades que pesavam sobre

elas: a distância e a imobilidade. A fotografia permitia colocar sobre a mesa de trabalho objetos muito distantes no tempo e no espaço, produzindo séries comparativas ordenadas segundo hipóteses inauditas.

Como observa Didi-Huberman (2002a, p. 455), o Atlas coloca “em cena todas as heterogeneidades possíveis”. Além dos anacronismos (que permitem situar um Giorgione ao lado de um Manet), há contrastes de conjunto, de escala e de orientação visual. Assim, num mesmo painel encontra-se a fotografia de uma estátua (vista em sua inteireza) e a fotografia de um detalhe da sua base. Num outro, o arco de Constantino (que, originalmente, mede 21x26m) divide espaço com uma *Gemma Augustea* (um baixo relevo de 15x23cm), ambos apresentados em fotografias de mesmo tamanho. Num terceiro, uma vista aérea é colocada bem ao lado de uma vista subterrânea.

Warburg propunha, assim, como observa Agamben (2009, p. 134), uma análise iconológica que não se deixasse “intimidar por respeito exagerado às fronteiras” e que considerasse “a Antiguidade, a Idade Média e os Tempos Modernos uma época interligada”. As formas expressivas, para Warburg, correspondiam a cargas emotivas gravadas na memória coletiva e transmitidas através de processos mnemônicos inconscientes. Desse modo, cada imagem, longe de ter fronteiras exatas, seria “o resultado de movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p. 39). O papel do historiador seria, justamente, investigar essas “sobrevivências” de que cada imagem é testemunha. Ora, não reencontramos, aqui, mais uma vez, a hipótese de Benjamin, segundo a qual a reprodutibilidade fotográfica permitia conceber as criações individuais como criações coletivas?

Cabe ressaltar que o atlas, pensado inicialmente por Warburg como instrumento de rememoração de seus principais temas de estudo, passou a constituir a proposição de um novo e inaudito programa teórico. Warburg logo percebeu que não se tratava apenas de um dispositivo para auxiliar a memória, resumindo um percurso intelectual, mas de uma “memória em trabalho”, um pensamento em ato, por imagens. Algo que só a reprodutibilidade fotográfica permitia.

Arrisco dizer que algo semelhante é hoje permitido pelas novas tecnologias audiovisuais. É verdade que o filme sempre foi reprodutível tecnicamente, mas, em função do custo do suporte e da complexidade do dispositivo de projeção, o cinema só adentrou a intimidade doméstica quando passou a ser veiculado em vídeo, DVD e, mais recentemente, em arquivos informáticos de fácil transmissão *online*. Essas tecnologias permitiram aos homens um grau de domínio sobre as imagens em movimento comparável às possibilidades de análise das obras de arte viabilizadas pela miniaturização fotográfica.

Quem melhor explorou o campo de pesquisa aberto pelas tecnologias pós-cinematográficas foi Jean-Luc Godard. Pode-se dizer que sua séria *História(s) do cinema* (1988-1998) tem para o campo do pensamento um impacto semelhante ao da história da arte de Warburg. Parafraseando Foucault, direi que Godard é para a mediateca o que Warburg foi para a fototeca. Como Warburg, é através da montagem de imagens que o cineasta dá forma ao pensamento. Não se trata mais de montagem de fotografias sobre painéis, mas da mixagem videográfica de elementos provenientes de diversas mídias.

Como observa Philippe Dubois, em seu livro *Cinema, vídeo, Godard*, nenhum outro cineasta usou tão sistematicamente o vídeo e de maneira tão multiforme. O ensaísta francês afirma que o suporte se tornara, para Godard, um instrumento “vital, indispensável e cotidiano: o lugar e o meio mesmo de sua relação existencial com o cinema e com o mundo (como imagem, memória e história)” (DUBOIS, 2004, p. 27). Inspirado na experiência de Godard, Dubois propõe conceber o vídeo não como um objeto, um dispositivo ou uma imagem, mas como um pensamento: o vídeo como uma forma que pensa as imagens, e, sobretudo, as imagens do cinema. A esse respeito, Arlindo Machado, que prefacia o livro de Dubois, se refere à ilha de edição como a imagem contemporânea do escritório do filósofo:

O pensador de agora já não senta mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói suas ideias manejando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador-, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midioteca, enfim. (MACHADO, 2004, p. 19)

Trata-se de um modo de pensar por imagens, que se vale da reapropriação de conteúdos diversos, imagens alheias, objetos retirados de seu contexto de origem, transmutados. Um claro exemplo dessa forma que pensa é analisado por Didi-Huberman em seu livro *Imagens apesar de tudo* (2012). Trata-se de uma sequência de *História(s) do cinema* em que Godard associa imagens reais de cadáveres de campos de concentração nazistas a uma cena ficcional de doce erotismo, típica de Hollywood. As primeiras imagens são compostas de dois fotogramas das filmagens feitas por George Stevens em abril de 1945, no momento da libertação dos campos concentracionários de Buchenwald e Dachau. O primeiro mostra um amontoado de corpos, entre os quais se distingue com dificuldade a figura humana. O segundo, o primeiro plano do rosto de um homem morto, levemente inclinado para a esquerda - a boca aberta parece perpetuar o grito de uma dor sem fim. Na imagem seguinte, vemos o rosto apaziguado de Montgomery Clift, levemente inclinado para a direita, pousado sobre o colo de Elisabeth Taylor, de maiô,

languidamente estirada para trás. O plano é de outro filme de Georges Stevens, *Um lugar ao sol* (1951).

Didi-Huberman se pergunta sobre o pensamento que atravessa essa montagem. Há, inicialmente, uma associação formal. Os rostos dos dois homens, deitados, ocupam o centro do quadro. Mas essa correspondência formal só serve para realçar melhor as oposições: os rostos “respondem um ao outro cruelmente”, opondo a expressão de um sofrimento atroz à expressão de uma felicidade definitiva (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 186). O contraste se dá também na dimensão cromática. A imagem das vítimas reais é a cores; a dos amantes fictícios, em preto e branco. A sequência é exemplar das tensões extremas sobre as quais Godard constrói sua grande “imagem dialética”. Segundo Didi-Huberman, o pensamento por imagens de Godard atua na montagem destes fotogramas para nos fazer compreender que:

[...] as felicidades privadas acontecem sob um fundo de infelicidades históricas; que a beleza (dos corpos enamorados, dos instantes) brota com frequência sobre um fundo de horror (dos corpos massacrados, da história); que a ternura de um ser em particular por outro ser em particular se destaca com frequência sobre um fundo de ódio administrado por seres em geral contra outros seres em geral. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 186)

O fato de que as duas imagens foram feitas por um mesmo diretor, com apenas seis anos de diferença, nos lembra de que essas duas realidades, embora procurem constantemente ignorar-se, pertencem à mesma história, à mesma tragédia da cultura, observa Didi-Huberman (2012, p. 187).

Jacques Rancière, debruçando-se também sobre as *História(s) do cinema*, observa que essa série “é orientada por dois princípios aparentemente contraditórios” (RANCIÈRE, 2012, p. 43). O primeiro consiste em retirar imagens de seus contextos originais (geralmente, filmes narrativos), desvinculando-as de sua posição numa sequência ordenada de ações, de sua função no desenrolar de uma intriga. Deslocada e recontextualizada, a imagem aparece, assim, como pura presença visual. Ela já não serve para contar uma história – é uma potência singular e muda. O segundo princípio vem, então, realizar numa operação à primeira vista inversa. Trata-se de recombinar essas presenças icônicas, reapropriando-se delas como signos linguísticos. A imagem singular é recombinada com outros elementos, visuais, sonoros e verbais, articulados então na forma de discurso. Dessa aproximação de elementos heterogêneos, originalmente díspares, nasce um sentido, uma significação.

As *História(s) do cinema* de Godard sugerem, assim, o mesmo funcionamento epidêmico das imagens que Didi-Huberman (2002b, p. 134) observou nas *Mnemosynes* de

Warburg. Nesse sentido, tanto para a obra godardiana quanto para o atlas warburgiano, caberia a pergunta: o que está em jogo é um contágio *a priori* ou *a posteriori*? No primeiro caso, as imagens se contaminariam umas às outras ao longo da história e o trabalho do historiador/artista consistiria em perseguir os rastros da epidemia. No segundo caso, a imaginação do historiador/artista é que criaria o contágio entre as imagens. Tratar-se-ia, entretanto, de uma imaginação como a de Flaubert, não entregue ao sono da razão, mas vigilante diante do documento, do arquivo. Uma imaginação, enfim, apenas viabilizada pela reprodutibilidade técnica das imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. **Arte e ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, p. 132-143, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. **L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002a.

_____. **Ninfa moderna**. Paris: Gallimard, 2002b.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*. BENJAMIN et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SOBRE A AUTORA

Professora Auxiliar de Indústria Cultural e Linguagens Audiovisuais da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Possui graduação em Comunicação Social (UFF - 2002), mestrado em Letras (UFF - 2006) e doutorado em Literatura Comparada (UFF - 2011). De 2010 a 2011 coordenou o Centro de Produções e Estudos Midiáticos (CEPEM) da Faculdade Salesiana de Macaé, onde dirigiu a série de documentários e o programa de televisão Histórias de quem faz História.