

# História da arte como História do Olho: uma investigação sobre o uso da fotografia na historiografia da arte

**Tiago Guidi Gentil**, Universidade de Brasília.

A presente comunicação busca interrogar a historiografia da arte para além do seu valor de face: isto é, não tomá-la como discurso sobre as imagens, mas sim como discurso das imagens, como uma determinada maneira de usar imagens. Investigaremos o uso da fotografia na constituição da moderna historiografia da arte a partir do conceito de “operação fotográfica do olhar”. Partindo de Bataille, iremos perseguir a construção do olho do historiador da arte por meio do uso de fotografias como elemento central da epistemologia da disciplina.

**Palavras-chave:** reprodução técnica, historiografia da arte, escrita imagética da história da arte

\*

This text interrogates the writing of art history beyond its face value as a discourse about images, in the sense that it proposes to look at art history as an imagetical discourse, as a particular way of using images. The author proposes an investigation of the early uses of photography by modern art historians by using the concept of “photographic operation on the eye”. Following Bataille, the central proposal is to investigate how the eye of art historian is built through the usage of photographs, and take it as a central element of its epistemology.

**Key words:** mechanical reproduction, art historiography, imagetical writing of art history

Num texto intitulado “Reminiscências” (1941), Georges Bataille descreve-nos o fundo autobiográfico por trás das criações ficcionais do seu livro “A História do Olho” (1928), famoso à época de publicação por conta seu conteúdo erótico extremo. Bataille nos diz que por trás da escrita da épica saga de um casal e seus experimentos sexuais haveria uma só imagem a ocupar-lhe a cabeça: aquela do seu próprio pai, cego e paralisado pela sífilis, a revirar o olho enquanto urinava na sua cadeira de rodas.

O que a revelação íntima de Bataille parece nos oferecer é o desacoplamento do olho em relação à imagem, ou melhor, a realocação do olho, desta vez concebido como índice de qualidades não-imagéticas. E aqui se impõe a questão desta a apresentação: pode a História da Arte falar sobre o olho sem recorrer à imagem? Com efeito, a nossa premissa não toma a História da Arte pelo seu valor de face, como sendo um discurso sobre as imagens, mas busca interrogá-la como uma determinada maneira de usar as imagens – uma determinada operação sobre o olhar. O que seria o olho do Historiador da arte, o elemento que desde já permaneceu suprimido para que houvesse a imagem da qual se nutre a história da arte? Seguindo o “baixo materialismo” aventado por Bataille, para quem o olho é destituído de todo vestígio de transcendência e reduzido à violência do seu estado nu, gostaríamos de repetir o gesto no interior da historiografia da arte, e trazer à tona os procedimentos ópticos por trás da confecção do saber da história da arte – a questão é inteiramente ver como a historiografia da arte prepara o seu olho, como ela faz o olho deslizar, sob quais mecanismos o olho está assujeitado, cortado, trabalhado dentro da história da arte? Gostaríamos, assim, de propor uma história da arte como história do trabalho do olho.

Efetivamente, no final século dezenove, parecia que a historiografia da arte e seu conjunto de dispositivos ópticos, aparentemente tão voltados para a fixação da obra de arte como acontecimento único irreprodutível, chegava atrasada às recentes transformações tecnológicas, tão voltadas para a reprodução. Conhecemos bem o argumento de Benjamin de que o advento da reprodução fotográfica não somente criaria um novo meio expositivo para obras de arte, mas alteraria o próprio aparelho óptico, em uma nova reconfiguração da obra de arte e sua história. Em última instância, haveria um descompasso entre o olho do historiador da arte e o novo olho da reprodutibilidade. O que o primeiro via, o segundo negava.

Mas, sob uma segunda inspeção, essa sugestão de atraso da história da arte face à fotografia se desfaz – talvez as relações entre história da arte e fotografia sejam mais profundas. Vejamos o que o historiador da arte estadunidense Donald Preziosi diz-nos:

A poderosa rede de aparatos constituindo a disciplina moderna da História da Arte pressupõe a existência da fotografia. Em suma, a História da Arte como a conhecemos hoje é filha da fotografia: a partir do seu começo como disciplina acadêmica no último quarto do século dezenove, tecnologias filmicas exerceram um papel central no estudo analítico, no

ordenamento taxonômico, e sobretudo na criação de narrativas históricas e genealógicas. (PREZIOSI 1989: 79)

Ora, o que se apresenta aqui? Em que sentido é possível dizer que a moderna historiografia da arte se originou em reciprocidade com a prática fotográfica? Algo dado como fato consumado nas práticas de hoje de historiadores da arte, como o uso justapositivo de imagens fotográficas de obras de arte, seja no gabinete de estudos, seja na própria prática de ensino com o uso de projetores, possuiria uma vida pregressa mais extensa do que se imaginava (ou melhor, a História da Arte possuiria uma vida imaginativa mais rica do que a imaginação moderna poderia imaginar). Seguindo Preziosi, o confronto com uma multiplicidade de imagens fotográficas está, de certa maneira, inscrito desde já na prática moderna da historiografia da arte. Antes de historiadores da arte pensarem a fotografia como problema para a História da arte, eles pensavam através de fotografias de obras de arte. Seguindo Preziosi, caberia aqui interrogar qual seria a extensão do uso de fotografias por historiadores da arte no final do século dezenove e como esse conjunto de dispositivos ópticos foi central para a formalização do seu corpus teórico. Giovanni Morelli<sup>1</sup> (1816-1891) declarava já no último ano do século que:

Assim como o botânico está cercado por plantas, o minerólogo por pedra, o geólogo por fósseis, assim o conhecedor da arte deve viver entre fotografias, e se suas finanças permitirem viver entre quadros e estátuas (MORELLI 1900: 11)

De fato, a citação de Morelli já indica o que está em jogo – não se trata de falar de uma planta, mas de muitas; tampouco trata-se de falar de uma obra de arte, mas muitas. Daí a necessidade fundamental das fotografias. Parece-nos que a história da arte se delineia aí não como escansão da imagem (no singular), mas como olhar simultâneo entre imagens diferentes, assegurado pela reprodução fotográfica. Há aqui a sustentação de múltiplas imagens a um só tempo em uma mesma análise sincrônica, atenta aos saltos, às passagens, aos limiares, um trabalho fotográfico sobre o olhar. Gostaríamos de argumentar que a condição epistêmica trazida pela fotografia é precisamente aquela de um pensamento da multiplicidade e que sobrevive no interior das conseqüências do múltiplo fotográfico. O que queremos dizer com isso?

A própria historiografia e estilo de escrita de Jakob Burckhardt (1818-1897), tidos por muitos como um dos principais precursores da moderna historiografia da arte, foram profundamente afetados pelo seu uso da fotografia, e particularmente pelo ordenamento e pela seleção dessas imagens:

Os princípios pelos quais Burckhardt ordenava a sua coleção fotográfica de

---

<sup>1</sup> Giovanni Morelli fora célebre connoisseur e historiador da arte, responsável por um método, à época, revolucionário de apuração de autoria de obras de arte por meio de uma tipologia de detalhes anatômicos secundários (como mãos, pés, orelhas, etc). Olhar o paradigma indiciário de GINZBURG (1990).

obras, nominalmente de acordo com parâmetros topográficos, tipológicos, e seriais, também estruturam os seus primeiros escritos, tal como Cicerone: um guia para o deleite da arte italiana (1855). Estes princípios de colecionamento e organização de fotografias configura a sua representação e reconstrução do passado, que como tal vai contra a massa da história da arte tradicional e sua respectiva metodologia à época. (MAURER, 2013: 74)

Há aqui uma plena concordância entre a escrita da história da arte e o confronto do historiador da arte que percorre as imagens fotográficas de um arquivo e cria assim uma constelação de imagens – *a escrita da imagem* não se dissocia da capacidade de usar as imagens de uma determinada forma, de um trabalho fotográfico sobre o olhar. Ou melhor, o historiador da arte, neste primeiro sentido, seria aquele que confronta uma massa de fotografias e realiza constelações. Talvez o exemplo mais marcante se dê no historiador da arte John Charles Robinson (1824-1913), que na introdução do seu catálogo de desenhos de Michelangelo e Rafael, publicado em 1870, escreve:

Mas a intervenção da fotografia em nosso tempo realizou uma revolução completa: os desenhos dos antigos mestres podem agora ser multiplicados sem limites: e portanto, o que antes era uma impossibilidade prática, isto é, a comparação de numerosos e dispersos desenhos de um mestre, agora tornou-se praticável... (HAMBER, 1995:89)

Ou vejamos essa constatação de Bernard Berenson (1865-1959) em um artigo de 1893:

Poucas pessoas se dão conta do quanto mudou desde os tempos antes da fotografia e das linhas ferroviárias, quando ainda era uma ciência fajuta... Do escritor de arte hoje espera-se não somente uma íntima familiaridade que os meios modernos de visualização tornaram possível, mas também a paciente comparação de um dado trabalho com todos os outros trabalhos progressos que a fotografia tornou fácil. Não é nenhum pouco difícil ver nove décimos da obra de um grande mestre (Ticiano ou Tintoretto, por exemplo) em um ritmo tão veloz que a memória deles vai estar fresca o suficiente para autorizar o crítico a determina o lugar e o valor de cada imagem. E quando o contínuo estudo dos originais é suplementado por fotografias isocromáticas, tal comparação ganha a acuidade de ciências físicas. (BERENSON, 1995: 129)

O acúmulo de fotografias será o acúmulo de novas potencialidades de escrita para a história da arte, tanto para prolongar a memória do historiador (era possível agora ver com clareza uma multiplicidade de obras reproduzidas, o que a memória por si mesma não conseguia, e era possível por meios das mesmas reproduções criar novos eixos sincrônicos de comparação). Cumpre salientar que a centralidade dos arquivos e acúmulos de reproduções fotográficas era tal que o tópico foi discutido em 1873 no Primeiro Congresso Internacional de História da Arte em Viena, onde Anton Springer fez a proposta que levou a fundação do

“Kunsthistorisches Gesellschaft für Photographische Publikationen”, “Sociedade de Historiadores da Arte por publicações fotográficas”, (FAWCETT 1983: 442). O Frogg Art Museum de Harvard já na década de noventa empregava uma política específica de aquisição de imagens fotográficas de obras de arte. A renda do museu era destinada à compra não de obras de arte, mas de reproduções, sobretudo na forma de fotografias e slides, assim como moldes de esculturas. (PREZIOSI, 1989: 73). O confronto fotografias parece, assim, ser central para o ofício do historiador da arte. É possível até mesmo falar em uma foto-mania no interior da História da Arte ao final do século dezenove, e cabe aqui retomar uma citação de 1883, de Eugene Disderi, inventor da “carte de visite” :

Chegou o momento de reunir essas riquezas desconhecidas que são disseminadas em todos os lugares, e fazer as bases das pesquisas dos historiadores e dos estudos dos artistas. É necessário que sejam acessíveis também ao público que não chegou até aqui no caminho estreito da moda, é necessário que lhe façam sentir que a arte é múltipla, permitindo-lhe estudar essas manifestações as mais diversas, em obras numerosas, alargadas as ideias. Para realizar tal propósito, é necessário formar coleções importantes em proporções monumentais, apresentando uma série completa de obras de arte (...) Uma classificação destes documentos, um catálogo *raisonné* conseguirá fazer desta inovação uma revolução que marcará na História da Arte um renascimento. (DISDÉRI, 2003: 106-107)

Esses exemplos ajudam-nos a entender como cada vez mais o uso de fotografias será central para o aliciamento de uma autonomia das imagens. Isto é, gradualmente, substitui-se um discurso sobre as imagens por um discurso das imagens. As reproduções fotográficas engendram uma nova postura do historiador, que agora recorta, monta, compara imagens ao mesmo tempo que as estuda. A linguagem das imagens parece aí demarcar *o campo da sua autonomia*, pois antes do historiador falar é possível criar a ilusão de que *as imagens falam*. Efetivamente, no último quarto do século dezenove, a fotografia apresentará para a História da Arte tanto um suporte para a sua elaboração teórica, por meio do amplo leque de comparações das pranchas fotográficas, quanto um facilitador para a sua sistematização em uma linguagem acadêmica própria, visto que será essencial para as vastas trocas de imagens entre acadêmicos de diferentes centros culturais, resultando naquilo que André Malraux chamará posteriormente de “intelectualização da arte” pela fotografia (MALRAUX 1978: 7).

De fato, a noção de “estilo”, pedra de toque de todo o formalismo de Wölfflin, não é inteligível fora de uma noção de multiplicidade de imagens: considerando “Estilo” como categoria prototípica do historiador da arte, falamos forçosamente em imagens diversas que comunicam um padrão, justapostas de tal modo que se sobressai o efeito de uma relação intrínseca na forma de um “tipo estilístico”. Isto é, falamos forçosamente de um historiador que cria a justa justaposição das obras de modo a fazer emergir o “padrão estilístico”. Não à toa conhecemos os

três artigos de Wölfflin (1896, 1897, e 1915) dedicados ao correto modo de fotografar esculturas. Há uma cena que nos parece exemplar nesse sentido, descrita por um aluno de Wölfflin, onde causa espécie o acento no dispositivos óticos de reprodução:

Wölfflin (1864-1945), o mestre da fala extemporânea, posiciona-se no escuro e junto aos seus estudantes. Os seus olhos assim como os deles direcionam-se para a image. Ele une todos os presentes e portanto torna-se o espectador ideal, as suas palavras destilando as experiências comum a todos. Wölfflin considera a imagem em silêncio, aproxima-se dela, seguindo o conselho de Schopenhauer sobre como se deve aproximar-se de um príncipe, esperando que a arte fale com ele. As suas frases são lentas, quase hesitantes. Quando muitos dos seus estudantes emulam essas pausas em seus discursos, eles não imitam somente uma maneirismo externo, porque eles sentem que essas pausas solenes transmitem algo positivo. O discurso de Wölfflin nunca provoca a impressão de que foi preparado, algo já pronto e projetado sobre a obra de arte. Pelo contrário, ele parece ser produzido no local a partir da imagem. A obra de arte, assim, preserva o seu status proeminente por toda a sua fala. As suas palavras não asfixiam a obra, mas a embelezam como pérolas. (LANDSBERGER: 1924: 93-94, tradução nossa.)

Vemos como o uso de arquivos fotográficos por Burckhardt e outros historiadores da arte é incorporado à própria estrutura epistêmica e persuasiva da historiografia da arte, transformando em categorias tal como o “estilo” que não se dissociam de um trabalho fotográfico sobre o olhar na medida em que prezam pela multiplicidade de imagens e pelo dado comparativo.

Sob esse ângulo, que considera a história da arte como conjunto de procedimentos e dispositivos óticos, no que seria um trabalho constante de modelização e modulação do olho enquanto tal, abre-se a possibilidade de rever a história da arte não como estudo sobre as imagens, mas como uso particular de imagens, de modo a produzir determinados efeitos.

Em 1930, ao lado de Michel Leiris e Carl Einstein, Bataille publicava a primeira edição de uma revista de vanguarda chamada *Documents*, caracterizada pelo uso violento de documentos fotográficos, cuja sutil justaposição era feita de modo a produzir efeitos, a um só tempo, de realismo, fetichismo e choque (HOLLIER 1993). Talvez tenha sido dado aí um passo decisivo para considerar a história da arte como história do olho, algo ainda a ser plenamente investigado.

### Referências bibliográficas

BERENSON, Bernard, "Isochromatic photography and Venetian Painters" in Roberts, ed. 1995, p. 129

BOHRER, Frederick N. "Photographic perspectives: Photography and the institutional Formation of Art History". Em *Art History and its foundations*:

Foundation of a discipline, editado por Elizabeth Mansfield, London:Routledge, 2002

DISDÉRI, *Essai sur l'art de la photographie*, Anglet, Séguier, 2003

GASKELL, Ivan. *Vermeer's Wager: Speculations on Art History, Theory and Art museums*, London, Reaktion Books, 2000

GOMBRICH, Ernest, *Aby Warburg: an intellectual biography*, London 1970

HAMBER, Anthony, "The use of photography by nineteenth-century art historians", em H. Roberts, ed, *Art History through the camera's lens*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1995, p.89

HOLLIER, Dennis, *Les Dépossédés: Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*. Paris: Minuit, 1993.

MAURER, Kathrin, *Visualizing the past: The power of image in German historicism*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2013

Michaud, P. A. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro:Contraponto. 2013

NELSON, Robert S. "The slide lecture or The work of Art History in the age of mechanical reproduction", *Critical Inquiry* 26.3 Primavera 2000.