

A fotografia como testemunha e arquivo: dos sofisticados usos da imagem fotográfica nas coleções de imagens da Primeira Guerra Mundial

Erika Zerwes¹

Foi apenas em seu último ano de vida, entre 1928 e 1929, que o historiador da arte alemão Aby Warburg apresentou pela primeira vez, em Roma, o ambicioso projeto de sua história da arte sem palavras, no qual vinha trabalhando desde 1924, o *Bilderatlas Mnemosyne*. Este era composto por diversos painéis de tecido preto numerados. Cada painel era, por sua vez, composto por fotografias em mesma escala das mais diversas imagens: desde quadros e estátuas até a publicidade mais cotidiana, arranjadas de maneira específica. Estes painéis não eram feitos para serem expostos, nem mesmo para permanecerem sempre iguais, mas para serem fotografados e depois liberados para novos rearranjos². Buscava-se através desta construção, em abismo fotográfico, ter imediatamente à mão o grande arquivo de imagens reunido paralelamente aos livros com os quais Warburg montou sua famosa biblioteca³. Enquanto os objetos de estudo neste Atlas são a arte antiga e renascentista, seu método é, no entanto, intrinsecamente contemporâneo, fazendo um uso bastante sofisticado da imagem técnica.

A data em que Warburg iniciou este seu projeto, 1924, marca o término de um período de seis anos em que ele passou acometido de diversos distúrbios psíquicos, culminando com sua internação em Kreuzlingen. Seus problemas começaram a se manifestar em 1918, e há

¹ Doutoranda em História pelo IFCH-UNICAMP, bolsista FAPESP.

² MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 240.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente. História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 386.

indicações de que estivessem relacionados com a experiência da Guerra Mundial; com efeito, Georges Didi-Huberman afirma que mesmo não tendo lutado nas trincheiras, Warburg esteve *exposto* à guerra. Entre 1914 e 1918 ele adquiriu mais de mil e quinhentas obras sobre a guerra, reorganizando sua biblioteca em função delas, e reuniu mais de cinco mil imagens referentes ao evento: desde recortes de jornal, cartões e selos postais, até fotografias compradas dos serviços de imagens do exército alemão⁴. Segundo o autor francês, esta experiência teria sido decisiva, pois levanta a hipótese de que as transformações causadas pela guerra, em Warburg, estariam encarnadas no Atlas Mnemosyne, e na nova metodologia e teoria ali postas em prática. O método adotado por Warburg seria baseado na ideia de montagem. Os diferentes modos com que as imagens eram montadas nos painéis, as proximidades ou os intervalos entre elas, criariam significados determinados⁵.

O extenso arquivo de imagens que Warburg montou durante a guerra não teria sido a única iniciativa neste sentido. Imagens como os cartões postais reproduzidos abaixo tiveram grande circulação durante e depois da guerra, denunciando uma grande receptividade pelo público em geral. Já em 1917 se contabilizavam na Alemanha 217 coleções, particulares ou públicas, de imagens, objetos e livros sobre a Primeira Guerra Mundial. Representativo deste movimento são as consecutivas edições do *Grosse Bilderatlas des Weltkrieges* [Grande Atlas Gráfico da Guerra Mundial], que

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre*. Études photographiques, 27 mai 2011, <http://etudesphotographiques.revues.org/index3173.html>. Último acesso em 7 de maio de 2012, par. 29-33.

⁵ Para Didi-Huberman, enquanto decorrência de uma instabilidade causada pela Grande Guerra, este método seria comum a diversos artistas e intelectuais do período. “É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra houvessem suscitado, dentro do domínio estético assim como no das ciências humanas – pensemos em George Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch –, a decisão de *mostrar por montagens*, ou seja por deslocamentos e reconstruções das coisas. A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, levando em conta a “desordem do mundo”. Ela irá balizar nossa percepção do tempo a partir dos primeiros conflitos do século XX: ela se tornará o *método moderno* por excelência”. DIDI-HUBERMAN, Georges. ***Quand les Images Prennent Position. L'oeil de L'Histoire***, 1. Paris: Minuit, 2009, pp. 86-87. As traduções do inglês, francês e espanhol são tradução livres, feitas pela autora.

tão cedo quanto 1915 começou a ser editado em Munique, aparecendo atualizado a cada ano, até 1919. Tanto a coleção de imagens como a ambição de construir um arquivo, que pode ser vista neste *Grande Atlas*, quanto o trabalho realizado por Warburg nos anos do conflito, estariam localizados dentro de um fenômeno propriamente alemão, a formação dos *Kriegssammlugen*, ou, coleções de guerra⁶.

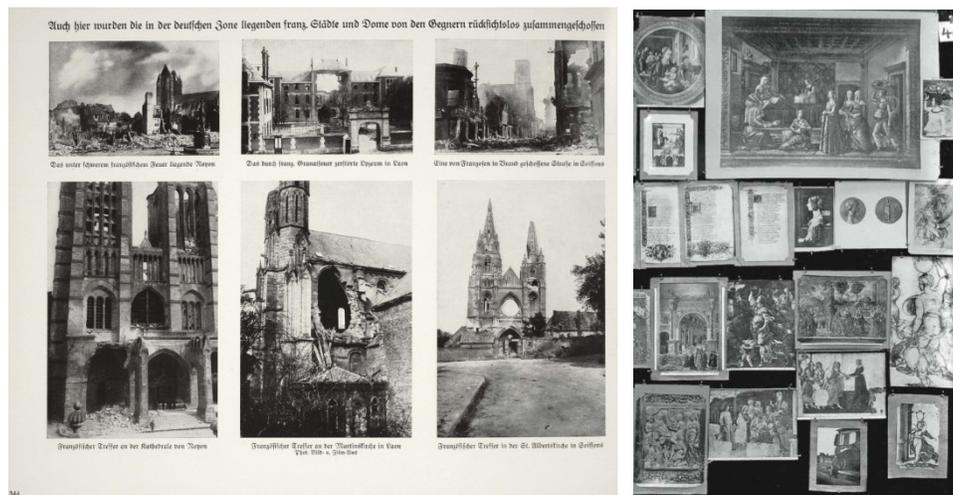


Imagem 1. Página de *Grosse Bilderatlas des Weltkrieges* com fotografias da Primeira Guerra.

Fonte: **Grosse Bilderatlas des Weltkrieges**, München: F. Brudmann U. G., 1919.

Imagem 2. Aby Warburg. *Bilderatlas Mnemosyne*, prancha 46, 1927-29.

Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?**. Madrid: MNCARS, 2010.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Échantillonner le chaos*. par 39.

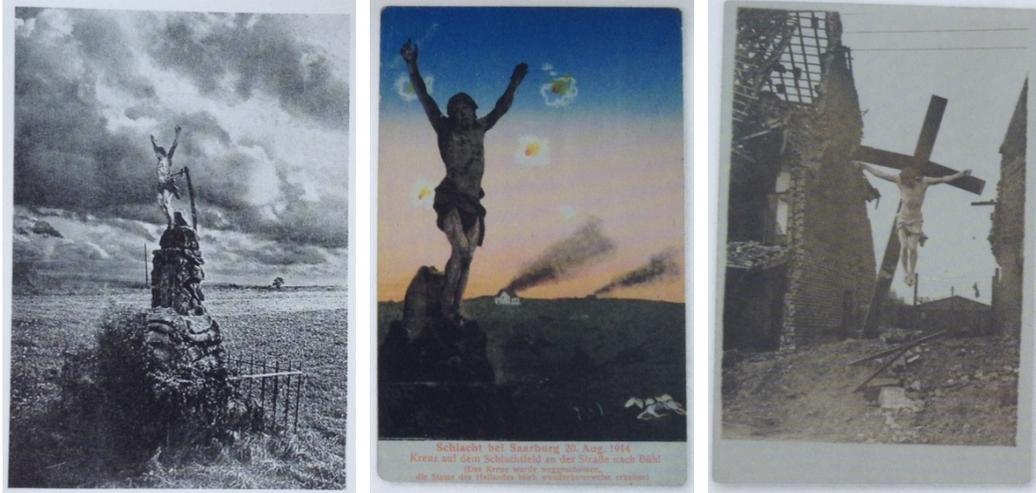


Imagem 3. Fotografia anônimo. A cruz próxima a Saarburg, na frente ocidental, 1914.

Imagem 4. Martin Herpish Publishers, Monique. Cartão postal colorido, 1915.

Imagem 5. Anônimo. O Cristo de Fleurbaix na frente ocidental, 1916. Cartão postal.

Fonte: TUCKER, Anne Wilkes *et. al.* **WAR/PHOTOGRAPHY: Images of Armed Conflict and Its Aftermath**. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

Este interesse por montar coleções e arquivos sobre a guerra seria uma faceta do que Didi-Huberman identificou como a sobrevivência do conflito, psicologicamente, culturalmente e politicamente ao silêncio das armas. Após 1918, a Guerra Mundial teria continuado como guerra de luto tanto quanto guerra de imagens. Deste modo, aparecimento de uma quantidade significativa de álbuns fotográficos após o armistício vem no sentido desta permanência de um tempo de guerra depois de declarada a paz⁷. Em alguns destes álbuns, editados entre o fim da década de 1920 e o início da de 1930, é possível acompanhar debates acalorados, pois, apelando para um duplo caráter próprio à imagem fotográfica, o de ser ao mesmo tempo testemunha e arquivo, muitos deles traziam um discurso claramente político.

Publicado em 1924, *Krieg dem Kriege!* [Guerra à Guerra!] de Ernst Friedrich teve uma ótima recepção na Alemanha de Weimar e na Europa, chegando a uma tiragem de onze milhões de exemplares em mais de

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou Le Gai Savoir Inquiet*. Paris : Minuit, 2011, pp. 233 a 235.

quarenta idiomas. As primeiras 70.000 cópias se esgotaram em poucos meses, ao preço de cinco marcos⁸. O livro traz cerca de 180 fotografias, dois terços das quais de horrores da guerra e a grande maioria, oficialmente censurada durante o conflito. Representações de morte, destruição e mutilação, e contraposições de imagens, e de imagens e legendas, denunciam o que seria a insensatez e a crueldade do evento, tomando uma posição política pelo pacifismo. O escritor de esquerda Kurt Tucholsky afirmou que as imagens horríveis e chocantes deste livro passariam uma sensação como nenhuma narrativa escrita, e que “qualquer um que veja estas imagens e não estremeça não é um ser humano, mas um patriota”⁹.

Friedrich baseou a legitimidade de seu ponto de vista político na autoridade da imagem fotográfica. No prefácio do livro, ele chega a afirmar que “no presente e no futuro” todo o “tesouro das palavras” não seria mais suficiente para “pintar corretamente” os horrores da guerra, mas “parte por acidente, parte intencionalmente” uma imagem “objetivamente verdadeira e fiel” da guerra teria sido registrada “pelas incorruptíveis e inexoráveis lentes fotográficas” e publicadas em seu livro, de modo que ninguém poderia afirmar que “não são verdadeiras e não correspondem à realidade”¹⁰.

A posição antipatriótica e antiguerra de Friedrich era compartilhada por boa parte da esquerda alemã, e ele próprio transitou por diversos grupos e partidos políticos de esquerda. Seu álbum fotográfico fez parte de uma campanha antimilitarista mais abrangente, que usou extensivamente a pintura e a fotografia em exposições e coleções. Além de *Krieg dem Krieger!*, Friedrich montou, junto com o lançamento do livro, o Anti-Kriegsmuseum, ou Museu Antigüerra, na sua livraria em Berlim, expondo objetos e reproduções de fotografias de seu livro. O museu seria destruído e o prédio

⁸ APEL, Dora. *Cultural Battlegrounds: Weimar Photographic Narratives of War*. New German Critique, nº 76 (winter, 1999), p. 53.

⁹ *Apud idem, ibidem*.

¹⁰ SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. *Ernst Jünger. Guerra, Técnica y Fotografía*. València: Universitat de València, 2002, p. 22.

tomado pelas milícias nacionalistas em 1933, na mesma noite do incêndio do Reichstag. Este movimento antimilitarista e o trabalho de Friedrich apareceram no mesmo momento em que o rearmamento e a organização secreta de um exército em violação ao Tratado de Versailles vieram à público na Alemanha, denunciados por parte da imprensa.

O livro se aproximava de uma cultura política de esquerda, voltada para o que o escritor de direita Ernst Jünger qualificou, pejorativamente, de consciência cosmopolita e humanista¹¹. Sua vocação transnacional é visível já em sua forma, com as legendas das imagens publicadas em quatro idiomas – o alemão, o inglês, o francês e um quarto que variava, e chegou a incluir russo e chinês. Da mesma forma, uma ideia de igualdade ou uniformidade entre os homens, sem diferenças fundamentais psicológicas ou culturais, transparece no texto de Friedrich. Ele inicia lançando seu apelo aos “seres humanos de todos os países”, “a todos os povos de todas as nações”, e dizendo às “mães de todo o mundo, uni-vos!”, e fecha o livro declarando que as fotografias se referem ao lado alemão da guerra, mas apenas por serem estas imagens mais fáceis de se encontrar, e estes homens seriam alemães por terem “acidentalmente nascido na Alemanha”. Quando, no entanto, o autor declara-se contra “os burgueses pacifistas que tratam de lutar contra a guerra com meras carícias, bolos de chá e inquietações piedosas”, ele demonstra ao mesmo tempo sua concordância com o pensamento marxista, para o qual a libertação da humanidade estaria intrinsecamente ligada à libertação do proletariado, e a crença no poder social da fotografia, pois seu livro, assim como a resistência à mobilização e atos de sabotagem, constituiu sua ativa luta ideológica¹². Faz parte da utilização da fotografia como instrumento de convencimento ideológico o estabelecimento de relações entre duas imagens, e entre imagens e

¹¹ SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. *op. cit.*, p. 20.

¹² Para todo o parágrafo, SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. *op. cit.*, pp. 20, 40-41.

legendas. O livro foi editado com uma fotografia por página, de modo que as duas em face, e suas legendas, sempre muito irônicas, conversassem.

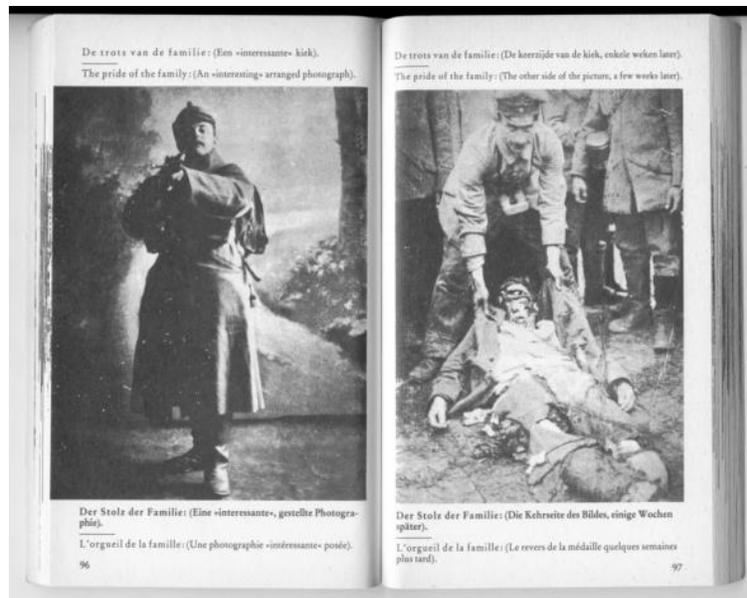


Imagem 4. Páginas da edição norte-americana de *Krieg dem Kriege!*. A legenda à esquerda diz: “O orgulho da família: (uma ‘interessante’ pose fotográfica)”. Na página em face, a legenda diz “O orgulho da família: (O outro lado da imagem, algumas semanas depois)”.
Fonte: FRIEDRICH, Ernst. **War Against War!**, Seattle: The Real Comet Press, 1987.

A obra de Friedrich suscitou reações por parte de autores com simpatias políticas pela direita. Entre os livros editados como resposta à *Krieg dem Kriege!* estão as coletâneas de fotografias *Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit 1914-1918* [A Guerra Mundial em Sua Dura Realidade 1914-1918] de Hermann Rex, publicado em 1926, e *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten* [A Face da Guerra: Experiências dos Soldados Alemães na Frente de Batalha] de Ernst Jünger, publicado em 1930. Ambos têm uma posição nacionalista bem definida, construída por meio de fotografias que, ordenadas de um modo específico, não se detêm nas consequências da guerra, mas buscam passar uma imagem idealizada de glória e honra dos soldados. Da mesma forma, ambos publicaram a fotografia da cruz próxima a Saarbürg, reproduzida na Imagem 1.

Rex foi diretor do departamento de filme e fotografia do Alto Comando alemão, o *Bild-und Filmamt* ou BUFA, entre 1914 e 1918. Seu livro traz mais de 600 fotografias, organizadas por campanhas e em ordem cronológica, a maioria da frente ocidental. Iniciando com multidões festejando e tropas felizes indo para a guerra, as imagens se sucedem mostrando grandes armamentos e seus operadores e em seguida, cidades francesas destruídas. A destruição é também mostrada por fotografias aéreas de regiões bombardeadas. Propriedades, inclusive igrejas, fazem parte das paisagens de ruínas, acompanhadas de inimigos mortos, e soldados feridos ou feitos prisioneiros. Este padrão narrativo é reiterado em diversas representações de campanhas. Sua posição nacionalista fica clara quando, no prólogo de seu livro, Rex afirma que se dirige àqueles “em todos os lados, que desejem diminuir até a insignificância, a memória dos eventos da Guerra Mundial e das conquistas imortais dos soldados alemães nas frentes de batalha”¹³. Ele segue combinando um sentimento moral de orgulho militar com os aparatos técnicos da guerra moderna, ao descrever o que seria a verdadeira natureza da guerra, “o horror da batalha”, que consistiria em “ser alvejado pela infantaria, metralhadoras, artilharia e lança-chamas”, bombardeios aéreos e ataques por gás, além dos excessos climáticos a que os soldados, resignados, se submeteriam¹⁴. Eles suportariam estas provações motivados “pelo mais profundo sentimento moral de altruísmo, pelo desejo de se sacrificar por uma ideia moral maior, pela proteção da Mãe Pátria”¹⁵.

O livro de Jünger, escritor e veterano da Grande Guerra, segue um esquema narrativo semelhante. Com cerca de 200 fotografias, além de mapas e uma história da guerra, ele se apoia no caráter documental e na ideia de veracidade associados à imagem fotográfica, enfatizados pela ordem cronológica e pela implícita ideia de que as imagens são clichês

¹³ APEL, Dora. *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ *idem, ibidem.*

¹⁵ *Idem, ibidem.*

espontâneos. A característica de testemunha da imagem fotográfica é, portanto, enfatizada. Da mesma forma, apesar de as imagens não virem acompanhadas do crédito de autoria – como é o caso da grande maioria destes álbuns – seu valor de arquivo é também enfatizado quando, na última página, Jünger descreve as origens das imagens, creditando-as como pertencentes aos materiais do Arquivo do Reich, em Potsdam, às imagens do *Grosser Bilderatlas des Weltkrieges*, aos materiais do Arquivo Técnico Fotográfico de Berlin, assim como de fotografias privadas de soldados¹⁶.

No ensaio que inaugura seu livro, Jünger alarga seu argumento nacionalista para fazer uma crítica que, apesar de não citar nome, é endereçada à Friedrich, cujo livro, na época do lançamento de *Das Antlitz des Weltkrieges*, já estava em sua décima edição. Ele afirma que

Os efeitos da última guerra agora vão muito além da vida da geração que tomou parte nela, e talvez uma nação menos vigorosa que a Alemanha não seria jamais incapaz de tolerar tal derrota. Na medida em que a vida tende a esquecer rapidamente as dificuldades pelas quais passou, imagens [pictures] que fazem presente esta miséria da guerra são especialmente valiosas. Uma antologia fotográfica não pode excluir tais fotografias [photos] assim como não pode consistir apenas delas, muito embora tenha havido tentativas deste caso. Apelar apenas para nossa repulsa ao sofrimento seria uma traição da nossa essência moral, assim como o seria um embelezamento de um assunto tão sério quanto este que foi incorporado por esta guerra.¹⁷

A antologia fotográfica criticada aqui por Jünger não pode ser outra além da de Friedrich. Uma das seções mais chocantes de *Krieg dem Kriege!*

¹⁶ SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. *op. cit.*, p. 178.

¹⁷ JÜNGER, Ernst. *War and Photography*. New German Critique, n° 59, (spring-summer 1993), p. 25.

é composta por fotografias, em close, do rosto de soldados sobreviventes, mas lesionados na guerra. Originalmente, elas haviam sido realizadas com propósitos médicos, fazendo parte do arquivo pessoal do médico que tratou destes soldados. Friedrich preservou, de certo modo, este caráter científico no livro, na medida em que as legendas além de identificar o soldado, sua ocupação antes da guerra, etc., também muitas vezes traz informações detalhadas sobre como foi ferido, sobre o tratamento, ou número de operações já sofridas. Este capítulo é intitulado *Das Antlitz des Krieges* [*O Rosto da Guerra*]. O título que Jünger daria a seu livro, *Das Antlitz des Weltkrieges*, é muito parecido, indicando que possa ser uma referência deliberada. Ele parece querer contrapor, portanto, àquelas faces desfiguradas de Friedrich, o que seria a *verdadeira* face da guerra; segundo ele, a orgulhosa ocupação do soldado alemão.

O álbum de Jünger é aberto com uma fotografia de soldados apreensivos dentro de uma trincheira, com a frase “A calma antes da tempestade”, por legenda. Já na última página, ele é fechado com a imagem do Cristo perto de Saarburg, cuja legenda afirma: “A calma depois da tempestade”. A fotografia desta estátua, única coisa ainda intacta em meio às ruínas e uma paisagem destruída, é bastante eloquente por si. A presença das dramáticas nuvens torna aparente um trabalho de montagem do fotógrafo, que as acrescentou no laboratório, por meio de outro negativo, uma vez que a câmera fotográfica não conseguiria registrar com detalhes, ao mesmo tempo a porção mais escura e a mais clara da imagem, devido à grande variação de luminosidade. Tal processo denuncia que o valor narrativo da imagem é deliberado. O fotógrafo, portanto, já intentava que a imagem tivesse o significado que Jünger explicitou com sua legenda, o de que Deus estaria ao lado dos soldados alemães, uma vez que toda a

paisagem foi destruída, mas por Sua intervenção, a imagem teria sido miraculosamente preservada¹⁸.

A contraposição de duas imagens e suas legendas para construir um terceiro significado, um dos modos com os quais Friedrich pregou o antimilitarismo em seu livro, e a construção de uma narrativa por meio da sucessão de imagens, como descrito acima no livro de Jünger, são usos bastante sofisticados da imagem fotográfica. Não por acaso, este debate político, visto nos álbuns sobre a Primeira Guerra, foi realizado através de fotografias, também se baseando no *efeito de realidade*, próprio ao arquivo¹⁹. Através da composição estética das imagens, assim como da organização e montagem, estes álbuns buscaram enfatizar ideia de testemunha dos eventos, passada pelas imagens individuais, e assim construir uma narratividade que servisse aos seus ideais políticos. De forma análoga, a história da arte sem palavras de Warburg, se baseia na construção de significados a partir da montagem de fotografias nos painéis do Atlas Mnemosyne. O grande arquivo por ele reunido ganharia sentido a partir do modo com o qual seria montado. Tais usos sofisticados da fotografia não eram ainda amplamente praticados fora da Alemanha. Este tempo de guerra mais distendido, compartilhado por Warburg, Friedrich, Rex e Jünger, foi o momento da consolidação de uma cultura visual baseada na imagem fotográfica. Poucos anos depois, no entanto, ela se espalharia por toda Europa e América, especialmente por meio das revistas ilustradas.

¹⁸ Estas imagens circularam inclusive nas frentes de batalha, e seu conteúdo simbólico fez parte da experiência de muitos soldados alemães. O autor Robert Graves, em seu livro *Strich Drunter! [Adeus a tudo isso!]*, de 1929, reproduz a fala de um sargento sobre este assunto: “E todo este disparate, senhor – me desculpe senhor – que lemos nos jornais, senhor, sobre como é milagroso que estes crucifixos ao lado das estradas estão sempre sendo alvejados, mas a imagem de nosso Senhor Jesus, de algum modo não é atingida, isso quase me deixa doente, senhor”. DEWITZ, Bodo von. *German Snapshots From World War I: Personal picture, political implications*. In TUCKER, Ana et. al. **WAR/PHOTOGRAPHY: Images of Armed Conflict and Its Aftermath**. New Haven and London: Yale University Press, 2012, p. 157. Junto com a crença de que Deus os protegeria, intervindo nas paisagens de destruição, fotografias de Cristos se tornaram um *topos* na Alemanha do período.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images Malgré Tout**. Paris: Minuit, 2003, p. 126.