

A Fotografia Subjetiva e a moderna fotografia

Celso Guimarães ¹

O filósofo Merleau-Ponty escreveu que nossos olhos são mais receptores para as luzes, as cores e as linhas: processadores do mundo que têm o dom do visível.

Nos últimos anos, vive-se um delírio em torno do *status* da imagem, seja em cinema, televisão, fotografia ou na cultura em geral. O homem está vivendo muito mais da imagem do que se servindo delas.

Diferentes autores como, por exemplo, Vilém Flusser (1983), consideram que, nos dias de hoje, há uma idolatria das imagens em detrimento de seus significados. Essa *imagicização* obscurece os objetivos para os quais foram produzidas. Por outro lado, o homem está deslumbrado com a imagem técnica, porém não pelo seu lado emancipador social, mas pelo lado vulgar, corriqueiro. Do homem de Lascaux até os nossos dias, a imagem "jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade", como escreve Merleau-Ponty (2004;20), entretanto, ao inventar a imagem técnica, sua interlocutora do conhecimento científico-artístico-político, o homem criou o seu veículo, o *apparatus* ou aparelho². Em uma visão ontológica, aparelhos, pode-se dizer que são os "(...) objetos trazidos da natureza para

¹ Celso Guimarães possui graduação em Visuelle Kommunikation - Universität Essen-Gesamthochschule (1976), mestrado em Kommunikationsdesign - Bergische Universität Wuppertal (1991) e doutorado pela COPPE-UFRJ na área de Computação de Alto Desempenho com pesquisa e Tese enfatizando a "Realidade Virtual e a Visualidade na Imagem". Professor Associado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro atuando como docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e no Curso de Comunicação Visual Design da EBA-UFRJ. Área de atuação: Experimentação e Criação digital, projetos em Design Corporativo, em Foto-Design e no campo da História do Design. Desenvolve a linha de pesquisa sob o tema "A Interface Arte e Imagem na Comunicação Visual".

² Aparelho é utilizado para indicar fenômenos de diversas naturezas, mas o autor o utiliza no sentido metafórico, "se não fosse a existência deles na cultura, não poder-se-ia falar de outros aparelhos". (FLUSSER,1983)

o homem" (Flusser,1983;25). O conjunto deles objetiva a cultura na qual se situam os instrumentos.

No início, os instrumentos eram prolongamentos dos órgãos do corpo e, depois da revolução industrial, passaram a ser técnicos, viraram máquinas, invertendo a sua posição de variáveis para relativamente constantes e a maioria das pessoas passou a viver em função delas, sendo que só uma minoria as possui em uma visão sócio-política.

O aparelho fotográfico - instrumento - pertence à categoria na qual os seus significados de trabalho não mais se moldam à visão tradicional do trabalho - fabril. Na fotografia não se trabalha, se age. Seus resultados são mensagens, informações não consumíveis, mas sim para serem lidas, contempladas, analisadas, referências futuras de decisões, entre outros. São atitudes apropriadas à cultura pós-industrial, em que sua atividade é "produzir, manipular e armazenar símbolos e é exercida por aparelhos", como descreve o filósofo.

Nos dias de hoje, os "aparelhos fotográficos", a manipulação e o armazenamento da imagem ganharam novos aliados que democratizaram o estado da arte numa progressão alucinante. Obviamente, o vulgar e os populares participam desse mundo da ação. Diga-se de passagem que não há neste comentário nenhum preconceito. O hábito do uso da imagem amplia o grupo de pessoas que antes eram impossibilitadas de usar o seu poder de apreender e de ampliar aquilo que vale a pena ser olhado, como uma gramática do ver.

Assim sendo, o ver se torna primordial e nos leva ao confronto imediato do olho e do *apparatus* que, ao longo da história, gerou controvérsias no campo da produção de imagens. Na opinião de André Rouille, "a antiga unidade homem-imagem dá lugar a uma nova unidade

real-imagem” (2009;34), a arte entra em conflito com o novo processo imagético, com a mudança dos instrumentos para a máquina, do *atelier* para o laboratório, e consequentemente, dos materiais. Acompanhando o raciocínio de Flusser, vai-se confrontar o pensamento sócio-histórico onde se tem a passagem do artesanal - setor secundário - para as atividades de manufatura e transformação. Na contemporaneidade, encontra-se um novo paradigma, o setor terciário, quando aparece o campo digital gerando uma universalização do mundo imagético.

Esse preâmbulo introduz ao objetivo deste trabalho que é a visibilidade do pensamento fotográfico nascido na Alemanha pós-guerra - a Fotografia Subjetiva (*Subjektiv Fotografie*) - através de seu precursor, Dr. Otto Steinert, e suas relações com o pensamento moderno.

A fotografia e a modernidade

Nascida justamente com a industrialização, a fotografia é moderna e confere nova visibilidade à arte introduzindo a imagem tecnológica. O novo instrumento “do ver” provoca no artista um “novo real, vasto e complexo, em constante progressão... uma maneira (nova) de ver e de mostrar... do visto e não visto... - a imanência” (Rouille, 2009;39). É devido ao seu nascimento e a suas imbricações do moderno no moderno da arte que controvérsias irão acompanhá-la em sua trajetória. Mesmo tendo mais de 180 anos de “aventura”, só a partir das reflexões do Movimento Moderno tardio é que a crítica das Artes Visuais - inclusive os próprios fotógrafos que não se preocupavam pelas questões teóricas permeantes ao seu processo - vai provocar uma radical mudança no panorama das artes. Para os autores, o entre-guerras assume definitivamente essa mudança dos processos criativos.

A fotografia atravessa o século XIX criando seus afetos e desafetos, sendo Eugène Delacroix o seu mais aguerrido adversário; para ele, “a fotografia sofria de enfermidade paradoxal, em virtude de sua enorme perfeição, de sua pretensão de reproduzir tudo” (in Rouille, 2009; 74). Mesmo assim, dos clichês artísticos, da fotografia documento, da ilustração científica ou mesmo junto às series de modelos para estudos anatômicos da *École de Beaux Arts*, encontra-se, durante esse século, o período de desenvolvimento e afirmação da fotografia. Sob o olhar do historiador Otto Stelzer (1966), além de seu desenvolvimento técnico inerente aos aparelhos e da democratização da imagem, a fotografia convergia no âmbito estético, “ao modo de comportamento na contemplação do mundo material: a visão segundo a perspectiva central” (1966; 50). Ou seja, a fixação de ponto de fuga central objetiva o eu, em um confronto frontal e individual com o objeto, princípio esse imanente na *camara obscura*, além do que, para Juan Fontcuberta “bizarramente a objetividade fotográfica vai nascer de uma exaltação mais ou menos encoberta da subjetividade” (1984; 10).

Essa objetividade criou-se pela crença na similitude da fotografia com o objeto, na veracidade atribuída a ela, fato que causou “tanta admiração como perplexidade” já que esses argumentos seriam “o tiro pela culatra que negaria o status artístico” (op. cit.; 12) nas décadas finais do século XIX.

A história reconhece que os pioneiros da fotografia não enxergaram, em sua essencialidade imagética e teórica, do quanto a fotografia era capaz, e conduziam a fotografia como mero instrumento das Belas Artes. Observa-se que o desenvolvimento da indústria, por um lado, incidiu positivamente facilitando o acesso do público e possibilitando o consumo massivo de imagem, mas por outro lado foi esse o “tiro pela culatra” de sua pretensão primeira. Sob o olhar de Walter Benjamin (1986) a fotografia foi o primeiro meio sócio-revolucionário de reprodução até então (op. cit.; 31). A partir do

aparecimento da *Brownie* da Kodak em 1889, estava criado o instrumento que desprendia a fotografia do conhecimento técnico dos especialistas e passava a incorporar à cultura, “a documentação do privado...” (op.cit.;16). É o início do *snapho* trivial, principalmente pós II Guerra Mundial, que, ao olhar atual, vai encontrar similitudes com o pragmatismo da fotografia digital. Essas controvérsias marcam a fotografia até os idos de 1980, provocadas por pensamentos conflitantes carregados de pontos de vista ou encaixando-a nas análises sob o ponto de vista generalista, remetendo-a a sua simples expressão luminosa, de mecanismo de registro, entre outros.

Antecedentes da Fotografia Subjetiva

Mudanças substanciais na sociedade ocidental ocorreram durante o fim do século XIX até os primeiros trinta anos do século seguinte. Maiores ainda, quando se focam os paradigmas e objetivos da arte a partir desse período. “[A] arte não se revela mais através da pintura ou fotografia, mas, em primeiro lugar, através da figura do artista - o ser criativo” (Fontcuberta,1984;30). A obra tornar-se multidisciplinar e o uso das mídias, como a fotografia, se dão com naturalidade, independentemente, das problematizações que ocorreram em tempos outros. Tal atitude passou a pertencer aos círculos amadores. Encontra-se, agora, a arte de Moholy-Nagy, Man Ray, entre outros, em que a fotografia e a tecnologia são referências assuntivas do progresso e futuro. O antagonismo entre pictorialismo e purismo se supera e novas práticas se sucedem. Como ponte a este pensamento, encontram-se nesse período algumas passagens importantes na fotografia, por exemplo, ênfase na fotografia naturalista, os clubes de fotografia, a *Photo-Secession* de Stieglitz e outros. Na Alemanha, o Pictorialismo e as vanguardas Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) - em que a retórica estava baseada, primeiramente, no tratamento singelo dado à luz e nas qualidades tonais e, por fim, na expressividade das formas - e a

“Nova Visão” (*Neue Sehen*). Estas últimas aparecem para contestar as limitações do pictorialismo e da sua rejeição ao mundo dos experimentos. Enquanto o pictorialismo é resultado da manualidade do fazer fotografia, a “Nova Visão” se encontra através de seus próprios procedimentos. Renger-Patzsch, uma das figuras preponderantes desse movimento, em seu artigo de 1927, escrevia que “não sentia nenhuma necessidade de estender os limites da fotografia... as qualidades próprias da realidade representada fotograficamente eram o seu interesse” (*in* Fontcuberta, 1984; 31). Por outro lado, para Moholy-Nagy, “a fotografia constituía, em essência, um sistema perceptivo distinto do humano e para proporcionar novas experiências do mundo... e proporcionar uma *nova visão*...” (*op.cit.*). Moholy não se conforma com a passividade de atuação do purismo da fotografia em relação ao meio; atuando como verdadeiro cientista na busca de novas vertentes, experimentando os avanços e possibilidades técnicas de sua época, rompe com o pensamento conservador da fotografia. Sobressaem os fotogramas, fotomontagens, solarizações, entre outros.

Paralelamente, além do artista criador - a partir da fotografia - ocorre, nesse período, a expansão da *fotografia documento*, - em que o **fotojornalismo** tem relevada importância imagética – encontra-se a fotografia operatória, apoiada nos valores éticos e utilitários da imagem e na sua função documental social - August Sander é um exemplo.

Sua atuação vai suplantiar, desde o seu surgimento, as representações imagéticas de origem manual, apoiada nas novas tecnologias dos sistemas de impressão, nas câmaras de pequeno formato, na grande imprensa, entre outros. Pode-se lembrar dos fotógrafos Erich Salomon, Jacob Riis, Lewis Hine, de Robert Capa e, o mais célebre deles, Henri Cartier-Bresson e sua Leica.

Interessante notar que o **fotojornalismo** contém o pensamento purista quando, resumidamente nas palavras de Rouille, “o processo fotográfico é concebido como um meio de liberar - por eliminação, corte e simplificação - a verdade, que está oculta, na realidade visível” (Rouille,2009;132).

Enquanto a “Nova Visão” vai se tornar pano de fundo crítico à República de Weimar e aos seus desdobramentos futuros - John Heartfield seu melhor exemplo no campo das artes gráficas a partir da fotografia -, a fotodocumentação se torna a mais eloquente linguagem do poder instalado.

A Fotografia Subjetiva

A Alemanha, trincheira da vanguarda fotográfica, após 1933, cerra as portas da Bauhaus, “ardem os livros de Sander” (Fontcuberta,1984;33), Salomon morre em Auschwitz, Moholy-Nagy, Man Ray, Herbert Bayer, entre muitos, migram para a América.

Reencontra-se uma Alemanha, do pós-guerra, derrotada e traumatizada pelo nazismo, em meio ao vazio e à náusea, quando surge nos idos de 1948, o grupo *Fotoform*, composto por cinco profissionais fotógrafos e um amador que, rapidamente, assume sua liderança, o médico Dr.Otto Steinert.

Otto Steinert (1915–1978)³, na juventude, como estudante, já era influenciado pela fotografia e a arte moderna; autodidata, trabalhava como fotógrafo para ajudar em seus estudos de medicina e como jovem médico produziu uma série de filmes instrucionais científicos. Necessitava ainda do aval artístico para suas fotos, conforme escreve Fritz Kempe (1976;7), o que acontece no pós-guerra, em Saarbrücken.

³ Durante a guerra serviu como oficial médico sanitaria na Klinik der Charité.

Terminada a guerra, ele abandona a carreira de medicina e se torna ativo no campo da fotografia. Começa a expor suas “novas fotografias” internacionalmente e, imediatamente, recebe o reconhecimento junto à comunidade alemã. Sua desenvoltura e variações técnicas, sua intensiva escala de tons em preto e branco, suas formas definidas carregadas de expressão, lhe dão rapidamente o credenciamento como a nova força intelectual da fotografia alemã. A influência dos movimentos vanguardistas dos anos vinte é visível em seus trabalhos “emancipado dos formalismos e sem falsas atitudes: esse é o caminho no qual ele enfatiza as pretensões subjetivas do fotógrafo” (op.cit.; p.7).





Aula

Em 1948, é convidado a implantar a disciplina de fotografia na Academia Estadual de Artes e Ofícios de Saarbrücken e inicia, então, sua carreira acadêmica como “mestre”⁴ em fotografia. Em 1952 torna-se seu diretor e, no ano seguinte, recebe o título de professor. Em 1957 é convidado para lecionar na famosa escola Superior *Folkwangschule für Gestaltung* em Essen-Werden, mais tarde Universidade de Essen, onde permanece até morrer.

Para Steinert, a técnica deve ser tão simples quanto eficiente, e o domínio dela é resultado da educação fotográfica - a fotografia deve começar depois da técnica. Através de exemplos práticos, nas correções dos trabalhos produzidos pelos seus estudantes, ele passava suas idéias e críticas, muitas vezes em tom irônico, duras, mas com força e objetividade e sem perder a descontração; nossas aulas, nos idos da década de 1970, começavam pela manhã e não tínhamos horário para encerrar.

Na primeira “*Photokina*”⁵ em Colonia / Alemanha, em 1950, o grupo *Fotoform* se destaca dos demais expositores e Robert d’Hooghe escreve,

⁴ Na Alemanha, “Mestre” é título dado aos profissionais especializados nas escolas técnicas de ofícios, depois de um período de prática profissional.

⁵ *Photokina* é a maior feira mundial de aparelhos e suprimentos para fotografia e inclui uma grande exposição fotográfica.

resumidamente, que as vinte e quatro fotos 18 X 24 cm expostas são consideradas como uma *bomba atômica* em meio ao romantismo ilustrativo de um mundo sentimentalista com base no século XIX. Mais tarde, em 1965, ele relembra que os jovens não podem imaginar a diferença entre aquele tempo e o de então, “... muitas pessoas não desejam rememorar,... Pode-se considerar que: naquele dia uma nova era da fotografia Alemã havia começado. Seu profeta chama-se Otto Steinert” (*in* Kempe,1976;.7).

Um ano depois, acontece a primeira exposição Internacional de Fotografia Moderna, em Saarbrücken, organizada por Steinert junto com Hannes Neuer, Theo Siegle e o historiador de artes Josef Adolf Schmoll. Teve grande repercussão junto à comunidade, pois a idéia foi compartilhar o espírito criador da fotografia moderna, recuperar os elos rompidos pelos nazistas, fazendo reaparecer “novas gerações de artistas-fotógrafos” como escreve Rouillé (2009;273). Participaram tanto europeus como americanos e, a essa primeira exposição, seguem-se duas mais, em 1954 e 1958, que percorrem a Europa até chegar a Rochester nos Estados Unidos.

Pode-se dizer que é nesse contexto que aparecem as teorias da *Subjektive Fotografie*, cujas referências anteriores vão encontrar contribuições nas experiências da “*Neue Vision*” e “*Neue Sachlichkeit*”, mas sujeitas à subjetividade do autor, porque “sua ênfase está no impulso criativo e individual do autor”, como escreve Steinert e, mais à frente, “devolvia a dimensão humanista às atividades dos fotógrafos” (*in* Fontcuberta, 1984;34).

Relendo Eisenwerth (1952)⁶, no primeiro manifesto da exposição *Subjektiv Fotografie*, ele considerava que, independente da objetividade ou mesmo na concepção dos princípios da “nova objetividade”, o mundo

⁶ Codinome do historiador Josef Adolf Schmoll.

fotográfico em seu naturalismo tem como suporte as novas técnicas de reprodução da imagem. A introdução da tecnologia, tanto das máquinas como das objetivas, produziram claramente momentos marcantes, inclusive políticos, como, também, “a frieza da Nova Objetividade” (Schmoll,1952;150).

No final dos anos 40, início dos 50, o realismo ainda exercia forte influência nos fotógrafos, mas, para o historiador, nessas décadas já se pronunciava, junto com a mudança da visão fotográfica, a transformação do modo de exibição visual. Eisenwerth (1990) considera que a subjetividade na fotografia não era consciente, porque o sentir subjetivo se dava nas mais variadas fases de todos os outros meios de representação, inclusive da chamada grande arte e a subjetividade na fotografia era para muitos “o brinquedo das possibilidades realizáveis dos processos técnicos” (op.cit.).

Existia na época a crença no grande valor da realidade, a partir da fotografia - que seria, indiscutivelmente, o elemento da foto-imagem - o que, dessa maneira, criaria uma tensão entre o Subjetivismo e Realismo. Os autores consideram que na antiga visão, a objetivação mecânica dos processos fotográficos é também uma revelação de ilusão e não invalida a sua eficácia junto ao público, o que tornou a fotografia, como o filme, “os meios imagéticos de decisão”(op.cit.) desbancando as belas artes.

A fotografia participa na formação de nossa visão, promovendo, assim, a crença da realidade, da verdade, tornando-se especialmente adequada para participar, desde o seu início, dos campos das ciências à fotografia familiar e, como tal, uma referência como imagem-documento, por excelência.

Concretamente, a chamada Fotografia Subjetiva não tem uma definição clássica. Otto Steinert conceitua seus princípios a partir do grupo

Fotoform e das três grandes exposições realizadas, apoiado por sua produção fotográfica, junto aos catálogos das exposições e nas diversas reportagens realizadas pela imprensa jornalística e revistas especializadas na década de 50. Resumidamente, em Ulrike Hermann (2001)⁷:

“..para Otto Steinert, uma fotografia não poderia ter um “estilo”, mas sim posicionar uma intenção artística. Para ele a influência sobre a produção da imagem fotográfica, o momento da concepção pessoal do fotógrafo, representa o conceito chave de entendimento do que é a fotografia subjetiva no pós-guerra” (Hermann,2001;53-54).

Como foi descrito a cima, Steinert tem influências fortes dos movimentos da “Nova Visão” e da “Nova Objetividade” e, a partir deles, a Fotografia Subjetiva tem no experimentalismo legitimação, de modo consciente e “como um filão criativo daquilo que o fotógrafo quisera comunicar” (Fontcuberta,1984;34) - diferentemente da fotografia utilitária e da documental. Para Steinert, a familiaridade técnica, facilitadora do processamento imagético, viabiliza ao fotógrafo se aventurar no campo visual. Mesmo assim, considerava a proliferação de milhares de fotografias amadoras como um inconveniente da criação e, devido a tal, compreendia que o público não “tinha capacidade técnica para as possibilidades da produção” (Eskildsen,1990;12). Sua intenção nesse comentário é transcender o *status quo* da mecanização da imagem.

⁷ Tese de doutorado apresentada na Universidade de Kassel, publicada eletronicamente.



Appel, 1950



Einfussgaenger, 1950



Maske einer Tänzerin, 1952



Stilleben mit Pfeife, 1958

Em sua segunda manifestação sobre as possibilidades criativas na fotografia, ele enfatiza alguns elementos e condições para a criação de imagens, mas pondera que essa intenção não deve ser levada como formato de classificação nem de receituário. Para ele, como pensador moderno, o plano tecnológico era relevante no processo da imagem, que poderia ser utilizado de acordo com a capacidade técnica de cada um e, através dos elementos da *Gestaltung* aplicados à fotografia, era elaborada e analisada a imagem. Esses fatores eram condicionantes recíprocas e em relação à *Fotogestaltung*, onde, resumidamente, diferencia-se:

“A escolha do objeto (motivo) e seu isolamento na natureza.

A visão de dentro da perspectiva fotográfica.

A representação foto-ótica.

A Transposição dos tons naturais para a escala de valores e a fotografia colorida. O isolamento do tema da temporalidade da natureza”. (Steinert,1976;156)

Para cada item ele considerava os aspectos pertinentes de análise dos elementos de criação da imagem. Como exemplo, na escolha do motivo na criação da imagem, parafraseando Steinert, esse está sempre ligado ao objeto e a sua escolha é o *leitmotiv* do tema - *é o ato da escolha do motivo*. Como o objeto é escolhido e como encaramos esse objeto é o início da criação e, também, reflete a atitude espiritual do fotógrafo. Como nas ciências, na arte vamos encontrar seus elementos fundamentais. Se a fotografia pretende ser algo mais que uma simples cópia da natureza, “deve refletir sobre os significativos meios de sua *Gestaltung* (conceitos fundamentais) e com eles encontrar contemporâneos e específicos meios de representação próprios” (op.cit.), ensina ele.

Mais adiante, em relação ao processamento técnico e aos fatores subjetivos, ele desenvolve em seu pensamento distintas etapas de suas

realizações no campo da criação fotográfica e, principalmente, observa os fatores mais ativos no plano técnico e subjetivo como:

A mera reprodução fotográfica.

A cópia fotográfica documental.

A criação fotográfica “*Fotogestaltung*”.

A fotografia absoluta⁸. (*op.cit.*;156)

Resumidamente, esses pontos representam as diferenças entre os caminhos possíveis da fotografia. Da renúncia aos clichês fotográficos até a desmaterialização, a experimentação e a transformação por quaisquer processos fotográficos do objeto em algo abstrato, são resultados válidos absolutos e positivos da visão e da *Fotogestaltung*, possibilitando “...imagens que não se deixam catalogar dentro de esquemas da composição fotográfica usual” (*op.cit.*;156). Para ele, as duas últimas conotam a Fotografia Subjetiva.

Para o “iniciador de um movimento fotográfico” como é designado por seus pares na Alemanha, o homem está sempre em evidência e o ato criativo vem a partir de sua experiência, aquilo que determina a qualidade da constituição da imagem fotográfica.

Ato criativo

Sabe-se que o homem vive cercado de imagens e sua identificação se faz com elas e nelas. Nós as observamos. Nós fazemos imagens. Nós atraímos e informamos através delas. Nós já temos as imagens na cabeça. A imagem como meio de comunicação traz a fotografia, imagem resultante da

⁸ A desmaterialização a experimentação.

abstração de duas das quatro dimensões espaço-temporais e “deve sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação” ensina Flusser (1985;7).

A imaginação, como capacidade de designar e de exprimir o sentido e o evento que se encontra na superfície imagética, em uma primeira mirada ou em um aprofundamento, onde novas descobertas se farão presentes - “na rugosidade da imagem” (Rouille,2007;207). São os referentes que não podem ser inseridos diretamente na imagem, por desdobramentos figurativos fotoquímicos, mas que intervêm igualmente nelas. A estética da Fotografia Subjetiva nasceu desses vazios entre dois aspectos mutuamente implicados de início, “é o vazio entre o subjetivo e o objetivo que permite o subjetivo, afirma Hugunin (1988;155). Ela não determina a distinção entre pensar e sentir, da intenção moral ou decisão formal, é um momento decisivo - individual - cada tomada *faz sua própria escolha quanto ao que constitui verdade - puramente pessoal e subjetiva - para si próprio*. Para fechar, Otto Steinert em seu texto sobre “As possibilidades de criação em fotografia”⁹ escreve: “é a qualidade do ato criativo que determina em última instância a constituição da fotografia como imagem” (1976;156).

Apoio: FAPERJ

⁹ Título original: “*Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie*”