



A FOTOGRAFIA SUBJETIVA, ABERTURA AO CONTEMPORÂNEO

Celso Guimarães

O presente trabalho discute os conceitos da Fotografia Subjetiva, criada por Otto Steinert na Alemanha, em 1950, contrapondo-os ao pensamento filosófico de Vilém Flusser, visando demonstrar que a fotografia alemã do pós-guerra já se inseria como abertura do pensamento para a complexidade do contemporâneo.

Fotografia Subjetiva
contemporâneo
imagem técnica

Antecedentes e conceitos

Este trabalho parte dos conceitos apresentados no artigo intitulado “A Fotografia Subjetiva e a fotografia moderna”; e seu objetivo é privilegiar seus diversos pontos, dando continuidade às articulações do tema e incluindo novos conceitos, contrapondo pensamentos e estimulando discussões que envolvam o momento fotográfico na contemporaneidade.

SUBJECTIVE PHOTOGRAPHY, OPENING TO THE CONTEMPORARY | *This work discusses the concepts of Subjective Photography created by Otto Steinert in Germany in 1950, comparing them to the philosophy of Vilém Flusser, in order to demonstrate that post-war German photography was already included as opening the mind to the complexity of the contemporary. | Photography, Subjective, Contemporary, Technical Image.*

Sabe-se que estamos em um mundo em que o homem vive cercado de imagens e sua identificação se faz com elas e nelas, no *aqui-agora*, contrapondo a Friedrich Hegel, que considera esse momento algo que já passou.² Nós as observamos. Nós fazemos imagens. Nós atraímos e informamos através delas. Nós já a temos na mente como foi configurado em passado próximo.

Esta reflexão é sobre a imagem fotográfica – em um contexto histórico, social e cultural – e procura investigar e contrapor conceitos introduzidos a partir da Fotografia Subjetiva (*Subjektiv Fotografie*) – movimento fotográfico alemão em 1950 – de Otto Steinert e a visão de Vilém Flusser, potencializador dos conceitos sobre as “Imagens Técnicas”³ e seu universo.

Considera-se *a priori* que há ubiquidade nos pensamentos do fotógrafo e pensador e do filósofo, relevante para o entendimento da fotografia nessa passagem à contemporaneidade. Logicamente outros pensadores e articulistas se farão presentes no contexto.

Imagem/imaginação

A imagem, como meio de comunicação, traz a fotografia como resultante da abstração de duas das quatro dimensões espaçotemporais e “deve sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação” ensina Flusser.⁴

Noch einmal Mensa
Fonte: Leonardo Etero,
1974

A imaginação, como capacidade de designar, de exprimir o sentido e o evento que se encontra na superfície imagética, é o referente que não pode ser inserido diretamente na imagem por desdobramentos figurativos e fotoquímicos, mas que intervém igualmente nela. Ou, como define Flusser, “é a capacidade para compor e decifrar imagens”.⁵

Para Steinert, a imagem fotográfica era consequência de parâmetros relativos à técnica e a *Gestaltung* presentes em texto que ele chama de “Sobre as possibilidades de criação na fotografia”,⁶ principalmente a partir de sua segunda fase e exposição, denominada *Subjektive Fotografie 2*.⁷

Para melhor entendimento dos princípios emitidos por Otto Steinert sobre as ‘possibilidades de criação’ (*Gestaltungsmoeglichkeiten*), que aparece no título de seu trabalho, se faz necessário abordar os significados pouco precisos atribuídos a *Gestaltung*, em traduções da língua alemã para outros idiomas, decorrentes do vasto conteúdo semântico da palavra.

De forma simples, entende-se esse universo como a ‘forma/formação/criação’. Porém, seus significados na língua alemã estão ligados aos da palavra (*die*) *Gestalt* que, dependendo do contexto pode ser:

*exterioridade, qualidade, natureza ou (...), a visibilidade da pessoa em detrimento de sua característica corporal... a personalidade, como agente que se incorpora inconscientemente, que contém algo, que representa alguma coisa, a visão de um conteúdo, quem realmente é (...), de plasmar, entre outros [e, também, o conceito de forma e composição].*⁸

Com esse aporte, pode-se melhor compreender parte do papel da subjetividade existente no processo fotográfico, em que Steinert⁹ articula seu pensamento para as ‘possibilidades de criação’ (*Gestaltungsmoeglichkeiten*). Paralelamente,

pode-se exemplificar essa preocupação com os sentidos e conceitos atribuídos a *Gestaltung* recorrendo-se a Flusser¹⁰ quando ele filosoficamente conceitua matéria e imaterialidade.

Explica o autor, muito resumidamente: a tentativa dos romanos de traduzir do grego a palavra *hylé* para o latim gerou em nossa língua “madeira”, por analogia com o espanhol *madera*, e deve ter provavelmente, na opinião do filósofo, gerado também a palavra “matéria”. *Hylé* para os gregos, entretanto, é madeira na forma bruta, estocada na carpintaria e que se opõe à palavra *morphé* (forma), ou seja, mais especificamente, *hylé* tem também o significado de algo amorfo. Para ele, “o mundo dos fenômenos, tal como o percebemos com os nossos sentidos, é uma geleia amorfa, e atrás desses fenômenos encontram-se ocultas as formas eternas, imutáveis, que podemos perceber graças à perspectiva suprassensível da teoria”.¹¹ O filósofo continua sua divagação sobre o questionamento dos conceitos e, ao final de suas ideias, considera que, independente do significado da palavra “matéria”, ela não pode exprimir o oposto de “imaterialidade”, pois a ‘imaterialidade’, ou, no sentido estrito, a forma, é precisamente aquilo que faz o material aparecer. “A aparência do material é a forma.”¹² Não interessam ao presente trabalho as divagações do filósofo; interessa-lhe apenas qualificar a diversidade que a forma (*Gestalt*) assume, ou seja, aquilo que “podemos perceber graças à perspectiva suprassensível da teoria”.¹³

Esse universo dialético da “matéria e imaterialidade” pertence, também, ao mundo da ‘filosofia da *Gestaltung*’ (*Gestaltungsphilosophie*), e é sob essa perspectiva epistêmica que Steinert expõe seus pensamentos quando se refere ao processo de formação da imagem, às ‘possibilidades de criação’, como se traduziu no título de seu texto.

Neste campo “observação – teoria – experimento”¹⁴ Flusser vai referendar aquilo que Steinert chamou de Fotografia Subjetiva, ou seja, onde

“estão os processos da formação da imagem em correlativa cobertura... que desmaterializa o tema plasmado em imagem”¹⁵ e, adiante, com mais objetividade, na definição propriamente, conceitua: “(...) como resultado de experiências válidas, a visão criativa, a forma e o desempenho produtivo ganham na representação e na conceitualização absoluta da ‘criação fotográfica (*fotografische Gestaltung*)”¹⁶.

O pensar criador

A estética da Fotografia Subjetiva nasceu dos vazios entre dois aspectos mutuamente implicados de início – “é o vazio entre o subjetivo e o objetivo que permite o subjetivo”, afirma Hugunin¹⁷ – e não determina a distinção entre pensar e sentir, entre intenção moral e decisão formal; é um momento decisivo, individual; cada tomada “faz sua própria escolha quanto ao que constitui a verdade – puramente pessoal e subjetiva – para si próprio”¹⁸. No pensar de Otto Steinert, “é a qualidade do ato criativo que determina em última instância a constituição da fotografia como imagem”¹⁹. Os aspectos mecânicos são meios técnicos e objetivos que, em simbiose com a perspectiva criativa, irão formar a nova experiência fotográfica de sua época. Para que se possa entender melhor seu pensamento, primeiramente ele elencou os ‘fatores criativos exclusivos para a fotografia’ (*Fotografische Gestaltungselemente*) e, em segunda análise, considerou que os pontos relevantes desse processo criativo vão ser encontrados nas ‘distintas etapas de sua realização’ (*Vollendungsstufen fotografischen Schaffens*).

É importante denotar que não havia nesses princípios nenhuma intenção de criar uma cartilha ‘da boa fotografia’, mas princípios metodológicos a partir da tecnologia fotográfica adaptados a sua aptidão para a criação de imagens. Suas ideias sobre o trabalho fotográfico são “extremamente pessoais, intelectuais e, ao mesmo tempo, atreladas às tradições estéticas”, escreve Rolf Sachsse.²⁰

Assim sendo, e resumidamente, passa-se aos fatores relevantes para os ‘elementos da criação fotográfica’ (*Fotografische Gestaltungselemente*).

Sua primeira ênfase – a escolha do objeto (assunto) e seu isolamento da natureza – permite ao fotógrafo conscientizar-se do ato criativo, pois esse direcionamento define como vemos e o que elegemos; está inserido no começo do processo da *Gestaltung* e reflete a ‘atitude espiritual do fotógrafo’, considerada, sob ponto de vista da história dos estilos, critério de época.

“Não é o tema que desencadeia a impressão produzida, mas ‘o poder criador’ (*Gestaltungvermoege*n) do fotógrafo que forma o tema em imagem”²¹. Segundo Steinert, a Fotografia Subjetiva se opõe à fotografia pictórica trivial em que o fotógrafo se converte em fazedor de imagens áridas. Como afirma Smith,²² “Se não limitamos (...) a reprodução da experiência visual isolada, sua criação ganha uma extensa gama de significados”. Mais adiante, Steinert comenta o isolamento do tema da natureza, isso é característica inconsciente da passagem do tridimensional para a construção do plano fotográfico. Isso vai de encontro ao pensamento de Flusser quanto à origem da imagem, primeiro devido à capacidade de abstração específica – ‘desmaterialização’ –, segundo porque também são “superfícies que transcodificam processos em cenas”²³ e, finalmente, porque abstraem “dimensões espaçotemporais”²⁴.

O segundo ponto teórico de Steinert, a visibilidade fotográfica, trata de nossa visão acostumada naturalmente “à visão dentro da perspectiva fotográfica”. Na representação através da fotografia, escreve o autor, “aprendemos pela vista (...) a perceber a natureza pela visão normal e fisiológica do mundo circundante, mas, também, sob a perspectiva fotográfica, graças à representação fotográfica”²⁵.

Nessa visão, os meios de criação ocorrem transferindo partes importantes da imagem ao primeiro

plano, mediante a ampliação ou redução da distância focal. Como Flusser registra, “passam a ser apenas superfícies que aparecem à vista (fenômenos aparentes)”; adiante ele acrescenta: “imagem é visão tornada fixa e intersubjetiva”.²⁶

O terceiro ponto – a visibilidade foto-óptica da fotografia – vai encontrar a representação foto-óptica, em que a óptica registra, ao construir a imagem, todos os elementos enquadrados em sua perspectiva fotográfica. Esse registro incontestável, porém inoportuno, vai confrontar-se com as ‘ideias fundamentais de criatividade’ (*künstlerischen Schaffens*), o poder de abstração, o saber distinguir essencial e eventual. A fotografia proporciona uma visão de detalhes de que o olho humano se abstém, pois capta todas as informações, sem distinção. Muitos recursos foram desenvolvidos para tornar o mundo fotográfico mais “pictórico”, explica o autor. Segundo Steinert, a linguagem fotográfica descobriu esse mundo desconhecido em que “[os] objetos isolados da natureza, com exatidão anastigmática, adquirem importância transobjetiva que vai além de suas funções de simples realidade de representar”,²⁷ e os fotógrafos buscam decifrar as intenções contidas nos objetos culturais. Mais uma vez, Steinert encontra similitudes teóricas com a ‘Filosofia da Caxia Preta’, quando Flusser trata dos aparelhos fotográficos. Segundo Flusser, “aparelhos são prolongamentos de órgãos do corpo (...) objetos do mundo pós-industrial (...) são caixas pretas”,²⁸ e saber interferir em “seu programa” é função do fotógrafo – “se esforçar em descobrir potencialidades ignoradas”,²⁹ ao mesmo tempo, essa busca torna-se difícil porque “as condições culturais não transparecem diretamente na imagem fotográfica, mas através da triagem das categorias do aparelho”.³⁰ Resumidamente, em Steinert, o fotógrafo, pelo fato de saber ver e saber distinguir, é capaz de eliminar sobre o “plano psico-óptico” as interferências dos elementos indesejados “à per-

cepção sensorial consciente e separá-los da visão da imagem”.³¹ Consequentemente, ocorreu que, no desenvolvimento da fotografia, as pesquisas buscaram remediar essas insuficiências por meio dos retoques, do papel cloro bromuro, do efeito *fou*, da lente ‘Duto’, entre outros, o que possibilitou a descoberta de um novo e específico mundo da fotografia. Por fim, sobre o isolamento dos objetos da natureza, Steinert observa que, a partir dos aparelhos modernos,

*a fotografia tinha descoberto um mundo desconhecido das coisas próximas do ver (...) que o olho, limitado pela acomodação, ignorava quase que por inteiro até então. Os objetos isolados (...) adquirem importância transobjetiva (...) que ia além de sua função de simples realidade a representar e, no entanto, elementos com significados próprios, nos falam com linguagem respeitosa, sem intermediários, uma linguagem eficaz e expressiva.*³²

Nos passos seguintes, suas ideias sobre as possibilidades dos ‘elementos de criação em fotografia’ dizem respeito, primeiramente, à “transposição das cores naturais para a escala de valores fotográficos” em preto e branco (P/B). Independentemente da redução da sensibilidade da escala de tons em relação ao olho humano, a princípio entendida como insuficiência da imagem-luz, o autor considera que essa redução do valor dos tons é um meio de criação próprio e específico que, “além de se poder positivar com gradação normal, também permite acentuar livremente os contrastes”.³³

Outros enfoques relevantes em seus pensamentos eram os procedimentos laboratoriais do negativo com suas inversões, que superavam a trivialidade naturalista da fotografia e construíam um novo mundo “de experiências ópticas de um encanto vivo e, de certo modo, gráfico”,³⁴ valorizando, com seus efeitos pictóricos, a imagem em relação à natureza e lhe atribuindo uma “espécie

de surrealismo onírico”.³⁵ O autor enfatiza, ao final desse ponto, os cuidados que se deve ter em relação aos procedimentos realizados por pessoas com enfoque ‘pueril’ – uso da técnica pela técnica –, produzindo obras de conteúdo dileitante, como verdadeiros funcionários, se consideradas sob o olhar flusseriano.

O último ponto diz respeito ao ‘isolamento do tempo natural através da fotometragem’, à instantaneidade; algo como isolar o tema da temporalidade da natureza. Considerava que o avanço da tecnologia – o milésimo de segundo do obturador ter sido superado pelo *flash* eletrônico – proporcionava novas dimensões no processo de criação em relação à representação do movimento. O tempo fotográfico não mais correspondia à lentidão do piscar humano. Considerava que, para criar ilusão de movimento, poder-se-ia utilizar o obturador em tempo prolongado e que o tempo representava nova dimensão na fotografia: “[a] realidade compreendida entre os momentos adquire caráter de tema com valor próprio”.³⁶ Segundo Steinert, mais uma vez, a fotografia se desvinculava da natureza para encontrar nela própria uma forma de representação “especificamente fotográfica” – como eram todas as pesquisas científicas e, aliás, a própria arte. Observa-se que, no processo de criação, na opinião de Steinert, as imagens sob a pureza do ver são visões divorciadas das imagens que vemos. Sob olhar mais contemporâneo, o de Jeff Whal,³⁷ “as imagens representam uma inteligência tecnológica que muda a maneira como os homens se veem”.

No que concerne às ‘etapas distintas da realização fotográfica’ (*Vollendungsstufen fotografischen Schaffens*) encontram-se fatores de passagens mais ativos no plano técnico e subjetivo. Do mesmo modo como as técnicas da escrita podem afluir do jornalismo aos trabalhos literários, a técnica fotográfica leva, também, a situações diversas no campo da criação.³⁸



Nocheinmal Mensa
Fonte: Leonardo Etero,
1974

O primeiro desses fatores é ‘a cópia fotográfica enquanto reprodução’, envolvendo a imagem através de sua mecânica de reprodução óptica e, posteriormente, química. Nesse campo, além da foto amadora, por exemplo, encontram-se também, no âmbito profissional, a fotorreportagem, a fotodocumento, evidenciando nesse enquadramento a aplicação universal da fotografia a serviço das ciências.

O segundo fator trata da ‘cópia como representação’, passando o homem, através da visão pessoal do fotógrafo, a ser o mediador: “a representação do tema (...) porém a fotografia sempre permanece – e isso é o essencial – a serviço do objeto a representar”.³⁹ Pode-se denominar esse campo pictorialista, entendendo-se arte fotográfica como a representação impecável do objeto; e, por meio da técnica, diz-se que esses pontos, para Flusser, são as referências diretas da imagem técnica ou imagens reproduzidas com o conhecimento do aparelho. Como descreve o autor, “o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito”.⁴⁰

Os próximos fatores são, de fato, os que dão conteúdo à chamada ‘Fotografia Subjetiva’ (*Subjektive Fotografie*). Otto Steinert considerava que estes dois fatores, o suporte intelectual do processo da ‘representação fotográfica’ e a ‘absoluta fotografia’, estão ligados a *Gestaltung* com o apoio das possibilidades técnicas.

No primeiro, seu pensamento é claro quanto à diferença entre a chamada fotografia, cuja finalidade é a objetivação da coisa em si, e a imagem conceitual, em que o homem transforma o objeto em intenção criativa e suas relações consigo mesmo. Quanto à ‘criação fotográfica absoluta’: é a renúncia total à reprodução da realidade e suas limitações. “[A] desmaterialização do objeto por procedimentos de variações fotográficas” ou “a abstração total da visão”,⁴¹ ou a simples formalização dos elementos como parte da composição. Em seu entender, a liberdade de criação de um mundo imagético a partir da experimentação com a luz, das fotomontagens, da dinâmica *chiaroscuro* formam um novo e poderoso mundo fora da concepção fotográfica usual. “A constituição da fotografia como imagem advém da qualidade do ato criativo”, define Steinert;⁴² a fotografia é um trabalho de educação, necessita de treinamento técnico e criativo: “seu resultado está na foto”, ele afirmava durante as correções das fotografias em suas aulas. Seus conceitos procuram transcender a máquina, o que vai diferenciar o fotógrafo do ‘funcionário’ que não tem visão, naquilo que eles fazem.

Livre pensar

Otto Steinert tinha a visão e consciência de que a fotografia constituía mídia racional, demasiadamente técnica e que não se poderia deixar catalogar sob esquemas usuais. Esses princípios rígidos talvez façam com que a Fotografia Subjetiva pareça ser de “concepção extremamente racional” – “o resultado visual do olho, inconsciente ou não, é necessariamente acoplado ao conhecimento da

tecnologia da fotografia”⁴³ –, o que não acontece. Para o fotógrafo, não é só a técnica – o funcional; seus princípios implicam a criação, sobrepõem-se a essa rigidez. Verificam-se, algumas vezes, passagens em seus textos envolvendo a “experiência criadora” ou o “senso estilístico”,⁴⁴ o que é óbvio para a época em que esse ensaio foi desenvolvido. O importante em seu pensamento, porém, é que isso tudo estava sob o chapéu da qualidade do ‘ato criador’ (*des Gestaltungsaktes*) que “finalmente se realiza na fotografia como imagem”.⁴⁵

A produção da imagem está no âmbito da consciência; no entanto, esse grau de consciência depende do intelecto do fotógrafo em transcender a imagem mecanicamente formada. Essa consciência do fotógrafo sobre a fotografia encontrada em Steinert é referendada no pensamento de Flusser, segundo o qual fotografias “são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies”, e a complicação está “em decifrar esses conceitos”, porque, nelas (fotografias), “se amalgamam duas intenções codificadoras; a do fotógrafo e a do aparelho”.⁴⁶

Finalmente, a intenção deste trabalho foi trazer a visão do movimento fotográfico, marco da fotografia na Alemanha e, de modo geral, na Europa, considerado referência da moderna fotografia. Nesta reflexão, entretanto, encontra-se com clareza a semente do hibridismo de pensamentos da fotografia pós-moderna, e não da moderna, na passagem para a complexidade do pensamento contemporâneo, principalmente porque, como concebeu Otto Steinert, é nele que a fotografia assume de vez um lugar fora da ontologia de sua criação.

NOTAS

- 1 Publicado em agosto de 2010 na revista eletrônica *Studium*. Em www.studium.iar.unicamp.br/index31.html.
- 2 Apud Cauquelin, A. *Arte Contemporânea – uma introdução*. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes, 2005:11.

- 3 Flusser, V. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985; Flusser, V. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2007.
- 4 Flusser, 1985, op. cit.:7.
- 5 Id., ibid.:5.
- 6 Título original: “Ueber die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie”.
- 7 Ver em www.studium.iar.unicamp.br/index31.html.
- 8 Enciclopédia “Duden” *Deutsches Universalwoerterbuch*. Mannheim: DudenVerlag, 1983:489, tradução livre do autor.
- 9 Steinert, O. Ueber der Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie. In *Otto Steinert – Der Initiator einer fotografischen Bewegung*. Kat. Museum Folkwang, Essen, 1976.
- 10 Flusser, V. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007:23-24.
- 11 Id., ibid.
- 12 Id., ibid.:32.
- 13 Idem.
- 14 Flusser, 1985, op. cit.
- 15 Schmool, J. A. (gen. Eisenwerth), Steinert, O., Eskildsen, U. *Objektive und Subjektive Fotografie*. Kat. Museum Folkwang, Essen, 1980:154.
- 16 Id., ibid.:156.
- 17 Hugunin, J. R. *Subjektive Fotografie and the existentialist ethic* [1988:155]. Kassel: Kassel University Press GmbH, 2001. Disponível em <http://openpdf.com/ebook/subjective-photography-pdf.html>; visitado em 12.12.2009.
- 18 Idem.
- 19 Steinert, 1980:156.
- 20 Sachsse, R. La Tradition Allemande. De 1857 à nos jours. *Photographies*, n.3, dez.1983:39.
- 21 Steinert, 1980:154.
- 22 Smith, H. H. La Fotografía en nuestros tiempos: proyecciones para la séptima década. In Fontcuberta, J. (ed). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editora Blume, 1961:232.
- 23 Flusser, 1985, op. cit.:11.
- 24 Id., ibid.:7.
- 25 Steinert, 1980:154.
- 26 Flusser, 1985, op. cit.:65.
- 27 Steinert, 1980:155.
- 28 Flusser, 1985, op. cit.:15.
- 29 Idem.
- 30 Flusser, 1985, op. cit.:18.
- 31 Steinert, 1980:155.
- 32 Idem.
- 33 Idem.
- 34 Idem.
- 35 Idem.
- 36 Steinert, 1980:156.
- 37 Apud Burnett, R. *How image think*. Cambridge: MIT Press, 2005:6.
- 38 Steinert, 1980:156.
- 39 Idem.
- 40 Flusser, 1985:10.
- 41 Steinert, 1980:156.
- 42 Idem.
- 43 Idem.
- 44 Idem.
- 45 Idem.
- 46 Flusser, 1985, op. cit.:25.

Celso Pereira Guimarães é doutor pela Coppe/UFRJ, professor-associado do Departamento de Comunicação Visual atuando junto à linha “Poéticas Interdisciplinares” do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolve as pesquisas “A interface arte e imagem na comunicação visual” e “A fotografia subjetiva e a subjetividade dos image-makers” com apoio da Faperj.