

## NOVA OBJETIVIDADE, NOVA PEDAGOGIA: A RESPEITO DE AENNE BIERMANN. 60 FOTOS, 1930<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/55867>

Olivier Lugon

*Universidade de Lausanne, Suíça.*



### Resumo

O artigo analisa o livro de fotografias, publicado em 1930, de autoria de Aenne Biermann, artista que se inseriu no movimento da Nova Pedagogia alemã, que almejava substituir o ensino calcado na leitura e nos livros pelo contato direto com os elementos do saber. A Nova Objetividade na fotografia, por essa razão, alcançou um papel pedagógico de grande relevância na Alemanha desse período, ao possibilitar aos estudantes o contato visual com as coisas do mundo. A fotografia possibilitou a produção de livros com imagens didáticas para uso em sala de aula, assim como a aprendizagem da fotografia foi incluída nas escolas alemãs como recurso do ensino gráfico criativo e como ferramenta do ensino de diversas matérias pela projeção visual.

Palavras-chaves: fotografia, nova pedagogia, nova objetividade.

### NEW OBJECTIVITY, NEW PEDAGOGY: CONCERNING AENNE BIERMANN. 60 PHOTOS, 1930

### Abstract

The article analyzes the photo book, published in 1930, written by Aenne Biermann, artist who entered the movement of New German Pedagogy, which aimed to replace the teaching sustained in reading and in the books through direct contact with the elements of knowledge. The New Objectivity in photography, therefore, reached a pedagogical role of great importance in Germany of that period, to enable students eye contact with the things of the world. The photograph enabled the production of books with didactic images for use in the classroom, as well as learning of photography was included in German schools as a resource of creative graphic teaching and as teaching tool of various subjects through visual projection.

Key-words: photograph, new pedagogy, new objectivity.

<sup>1</sup> Este artigo é o resultado de um estudo efetuado em 2002 no Centro de Pesquisa Photographie, Littérature, Illustration da Universidade de Mannheim, dirigido por Charles Grivel. Anteriormente publicado em francês na revista *Études Photographiques*, n. 19, 2006, p. 29-45.

**NUEVA OBJETIVIDADE, NUEVA PEDAGOGIA:  
ACERCA DE AENNE BIERMANN. 60 FOTOS, 1930**

Resumen

Este artículo pretende analizar el libro de fotografía de Aenne Biermann que fue publicado en 1930, artista que se encontraba inscrita al movimiento de la Nueva Pedagogía en Alemania, el cual anhelaba sustituir la enseñanza a través de la lectura y los libros por el contacto directo con los elementos del saber. Por esa razón, la Nueva Objetividad en la fotografía alcanzó un rol pedagógico primordial en la Alemania de ese período, pues pudo ofrecer a los estudiantes un contacto visual con los objetos del mundo. De esta manera, la fotografía permitió en las escuelas alemanas: la edición de manuales con imágenes didácticas; utilizarla como recurso de la enseñanza gráfica creativa; y, como herramienta de enseñanza de varias áreas del conocimiento a través de la proyección visual.

Palabras-clave: fotografía, nueva pedagogía, nueva objetividad.

**NOUVELLE OBJECTIVITÉ, NOUVELLE PÉDAGOGIE:  
A PROPOS DE AENNE BIERMANN. 60 FOTOS, 1930**

Resumé

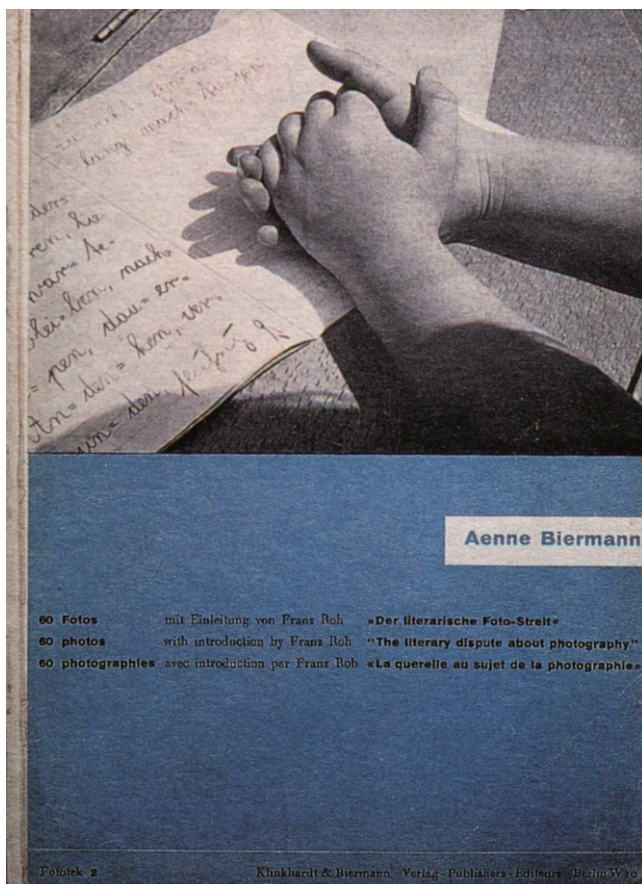
Cet article analyse le livre de photographies d'Aenne Biermann, publié dans 1930. L'artiste était attachée au mouvement de la Nouvelle Pédagogie en Allemagne : l'enseignement par la lecture et les livres a été remplacé par le contact direct avec les choses. La Nouvelle Objectivité dans la photographie a eu un rôle pédagogique remarquable dans ce contexte, car elle offrait aux élèves un contact visuel avec les objets du monde. La photographie a permis l'édition de livres d'images ainsi que l'enseignement créatif et dans des plusieurs domaines à travers la projection visuel.

Mots-clé: photographie, nouvelle pédagogie, nouvelle objectivité.

Em 1930 o historiador de arte Franz Roh lançou uma ambiciosa coleção de livros fotográficos, a *Fototek, Bücher der Neuen Fotografie (Fototek, livros da nova fotografia)*, que deveria tratar de todos os aspectos do campo fotográfico, divididos em uma série de coletâneas temáticas, como já tinha feito, em um volume, no seu álbum *Foto-auge (Foto-olho)* há alguns meses<sup>2</sup>. Somente as duas primeiras, porém, foram realizadas. A primeira refere-se ao pai desta Nova Fotografia, que Roh considera campeão: László Moholy-Nagy. A segunda é mais imprevista: totalmente dedicada a uma jovem autodidata, com uma obra diminuta e recente, que descobri há dois anos, Aenne Biermann (1898-1933)<sup>3</sup>.

Figura 1 -

Capa do livro de Aenne Biermann, *60 fotos* (1930), col. part.



A escolha da imagem da capa é ainda mais surpreendente, figura 1. Entre os grandes planos de objetos cotidianos, de plantas, de minerais, de animais e de pessoas que compõem a coletânea, Roh põe em epígrafe um clichê - mãos de crianças colocadas sobre um caderno de escrita aberto dela - que, num primeiro olhar, tem tudo contra ele para representar os ideais da Nova Fotografia. Essa é voluntariamente celebrada, então, como uma transcendência da linguagem escrita, a instauração de uma nova forma de comunicação visual mais imediata, mais eficaz e mais democrática. Por que incluir texto no que já está explícito? Além disso, as páginas representadas não mostram uma coletânea de qualquer tipo de textos, trata-se de um caderno escolar, que insiste unicamente no aspecto não natural e constrangedor da escrita, que poderia

parecer para o editor de venda restrita em virtude das lembranças da disciplina e da subordinação que ele pode acarretar.

Esse livro, entretanto, não é o único entre as grandes obras fotográficas da época que evocam formas próprias à publicação educativa: *Die Welt ist schön (O mundo é belo)* de Albert Renger-Patzsch lembra, em seu conjunto, o alfabeto, segundo um termo usado

<sup>2</sup> Entre os volumes anunciados figuram *Le Monstrueux*, sobre a noção de kitsch em fotografia, *Le Photomontage*, *La Photo policière*, *El Lissitzsky*, *La Photo de sport*, *100 Ans de photo de nu*, *Film et Photo*, *Technique et Photo*, *Microphotographie*, *Portraits*, *La Photo de presse*.

<sup>3</sup> Sobre Aenne Biermann, ver Ute Eskildsen, *Aenne Biermann. Fotografien 1925-1933*, Berlin, Nischen, Serie Folkwang, 1987 (version anglaise: *Aenne Biermann. Photographs 1925-33*, Londres, Nischen, Folkwang Series, 1988), et *Aenne Biermann Fotografien, 1898-1933. Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Museum für Angewandte Kunst, Gera, 1998.

pelo autor<sup>4</sup>, *Antlitz der Zeit (O rosto deste tempo)* de August Sander, o atlas tipológico, *Es kommt der neue Fotograf! (Está chegando o novo fotógrafo)* de Werner Gräff, o manual. Mesmo tendo certa desconfiança em relação à escrita, o próprio fato de promover a fotografia em prioridade ao livro, traço marcante do modernismo alemão, capitaliza no crédito associado ao vínculo tradicional do saber e do trabalho intelectual e não representa uma das mínimas razões do prestígio conquistado, então, nos círculos culturais. Reconhecem a fotografia em volume o que lhe era negado ao muro: ser um instrumento de conhecimento e de compreensão do mundo, uma ferramenta intelectual e pedagógica. O caderno escolar somente ressalta esta ambição e inscreve de maneira programática o livro fotográfico moderno no campo dos instrumentos educativos.

Figura 2 -

Página dupla do livro *Das Gesicht des Tieres (Rostos de animais)*, Schaubücher n. 30, 1931, col. part.



O progresso da edição fotográfica, na época, é construído, em grande parte, em torno desta opção pedagógica. A *Fototek* se inscreve no contexto da educação popular iniciada com os famosos *Blaue Bücher (Livros azuis)* que o editor Karl Robert Langewiesche lançou em 1907: livros ilustrados para adultos, baratos e com grande divulgação, procurando cruzar exigências

estéticas e ambições enciclopédicas, figura 4. Diversos editores, como Orell Füssli que publicou os elegantes *Schaubücher (Livros visuais)*, retomam este princípio: um tema tirado do patrimônio, da história da arte, da arquitetura, da geografia, da botânica ou da zoologia, que é tratado por uma sucessão de pranchas, escolhidas cuidadosamente e valorizadas cada uma em uma página especial, o texto reduzido a legendas concisas e a uma breve introdução<sup>5</sup> - figura 2 e 14.

<sup>4</sup> Renger-Patzsch, 1937, p. 48. Em 1928, o idealizador do projeto, o historiador de arte Carl Georg Heise, propunha, igualmente, como título possível da obra *Alfabeto do olho* (apud. Eckert, 1995, p. 23). Carl Georg Heise und Albert Renger-Patzsch. In *Die neue Sicht der Dinge. Carl Georg Heises Lübecker Fotosammlung aus den 20er Jahren*, cat. exp., Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 1995, p. 23).

<sup>5</sup> Um ano antes da *Fototek*, esses álbuns em formato de bolso renovam o modelo dos *Blaue Bücher* com uma linha gráfica despojada, uma escolha modernizada de fotógrafos (entre os quais Albert Renger-Patzsch, Walter Hege, Moï, ver, Hedda Walther) e a abertura para temas mais contemporâneos, indo do cinema à arquitetura moderna, do esporte à técnica. Fiéis a seu modelo, entretanto, eles continuam se baseando em uma dupla resolução estética e educativa, reivindicando para si, ao mesmo tempo, livros ilustrados instrutivos e material visual de alto nível artístico - o elemento conciliador é, precisamente, a fotografia, uma fotografia que, segundo o credo da *Nova Objetividade*, pretende conjugar valor estético e contribuição documentária. Sobre os *Schaubücher*, ver Starl, 1996; sobre os *Blaue Bücher*, ver Starl, 1981.

A *Fototek* se distingue, todavia, desta tradição em um ponto capital: se os *Blaue Bücher* ou os *Schaubücher* pretendem ainda fornecer, em uma ótica enciclopédica, informações e conhecimentos efetivos sobre múltiplos aspectos do mundo, a *Fototek* concentra seu objetivo no único recurso. Ela não se apresenta como uma enciclopédia *pela* fotografia, mas uma enciclopédia *da* fotografia, não fornecendo tanto um saber sobre as coisas, mas garantindo uma compreensão do meio utilizado para descobri-las. Neste contexto, o valor educativo enaltecido na capa se revela ainda mais essencial: a fotografia seria ela mesma, independentemente dos seus temas ou das informações que lhe são vinculadas, uma categoria da pedagogia, uma forma moderna da escola - uma escola feita agora, se acreditarmos na imagem de Biermann, no próprio mundo, em pleno sol, no contato direto com a realidade, obedecendo a um programa que marca, então, tanto as teorias da Nova Fotografia, quanto àquelas da *Reformpädagogik*, a pedagogia reformada.

Figura 3 -

Página dupla do livro de Hedda Walther, *Mutter und Kind* (*Mãe e filha*), 1930, col. part.



### **A fotografia das crianças**

A fotografia e a ciência da educação tecem, nos anos 1920, laços estreitos e Aenne Biermann é um bom exemplo disso. É através de uma função educativa - enquanto mãe - que ela chega à fotografia, adquirindo uma máquina fotográfica para conservar uma lembrança de seus filhos “nos períodos marcantes do desenvolvimento deles” (Biermann, 1929, p. 81). Se, rapidamente, ela

estende sua atividade a outros temas e se torna uma fotógrafa semiprofissional, ela não cessará, mesmo assim, de explorar estas imagens infantis particulares como tantas obras autônomas, fazendo disso, como outras mulheres fotógrafas da época, como Hedda Walther, um campo de especialidade - figura 3<sup>6</sup>. Franz Roh procura, aliás, manter sobre este aspecto de sua prática um lugar de destaque em seu volume, o retrato de criança, voltando como um *leitmotiv*, ao longo das páginas duplas.

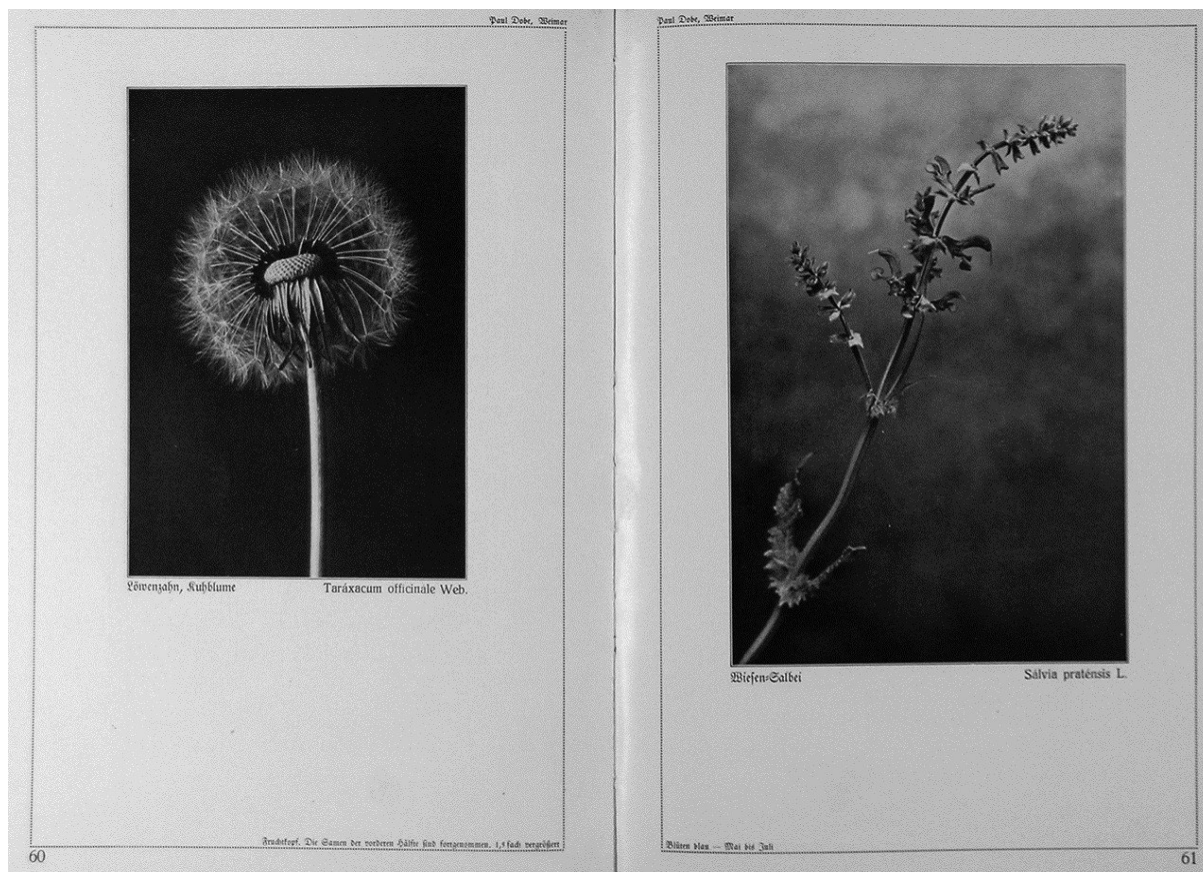
Mas Aenne Biermann se interessa também pelo tema de maneira mais teórica. Ela está ligada, como Franz Roh, a um pedagogo, Wilhelm Flitner, especialista em educação popular e em formação de adultos, muito próximo de Walter Gropius e da Bauhaus, autor de numerosos tratados teóricos e figura importante no reconhecimento da ciência pedagógica como disciplina universitária de pleno direito na Alemanha. Esta proximidade com as questões pedagógicas a leva a redigir um artigo sobre as relações entre a

<sup>6</sup> Esta concentração sobre um contexto tradicionalmente feminino e, mais geralmente, a aproximação do discurso fotográfico de seu campo de competência suposto, a educação e a infância, muito contribuíram, sem dúvida, para facilitar que as mulheres fossem aceitas na disciplina durante os anos 1920.

fotografia e a educação, único artigo que publicou, em maio de 1929, quatro anos antes de sua morte: *Da representação fotográfica, em geral, e do ensino fotográfico, em particular* (Biermann, 1929, p. 81).

Figura 4 -

Página dupla do livro *Wilde Blumen, der Deutschen Flora, Hundert naturaufnahmen* (Flores selvagens da natureza alemã. Cem fotografias), col. Blaue Bücher, 1929.



Ela retomou, neste texto, um assunto delicado: a introdução da fotografia nas escolas. A questão passou a ser amplamente discutida quando, alguns meses antes, em julho de 1928, o ministro da Cultura e da Educação da Prússia publicou um decreto instaurando aulas facultativas de fotografia para os alunos das escolas públicas, bem como uma formação especializada para os professores, decreto, inicialmente aplicado em Berlim e, posteriormente, em outras cidades e que, em cinco anos, conseguiu formar aproximadamente 2.600 professores em trinta e três localidades<sup>7</sup>.

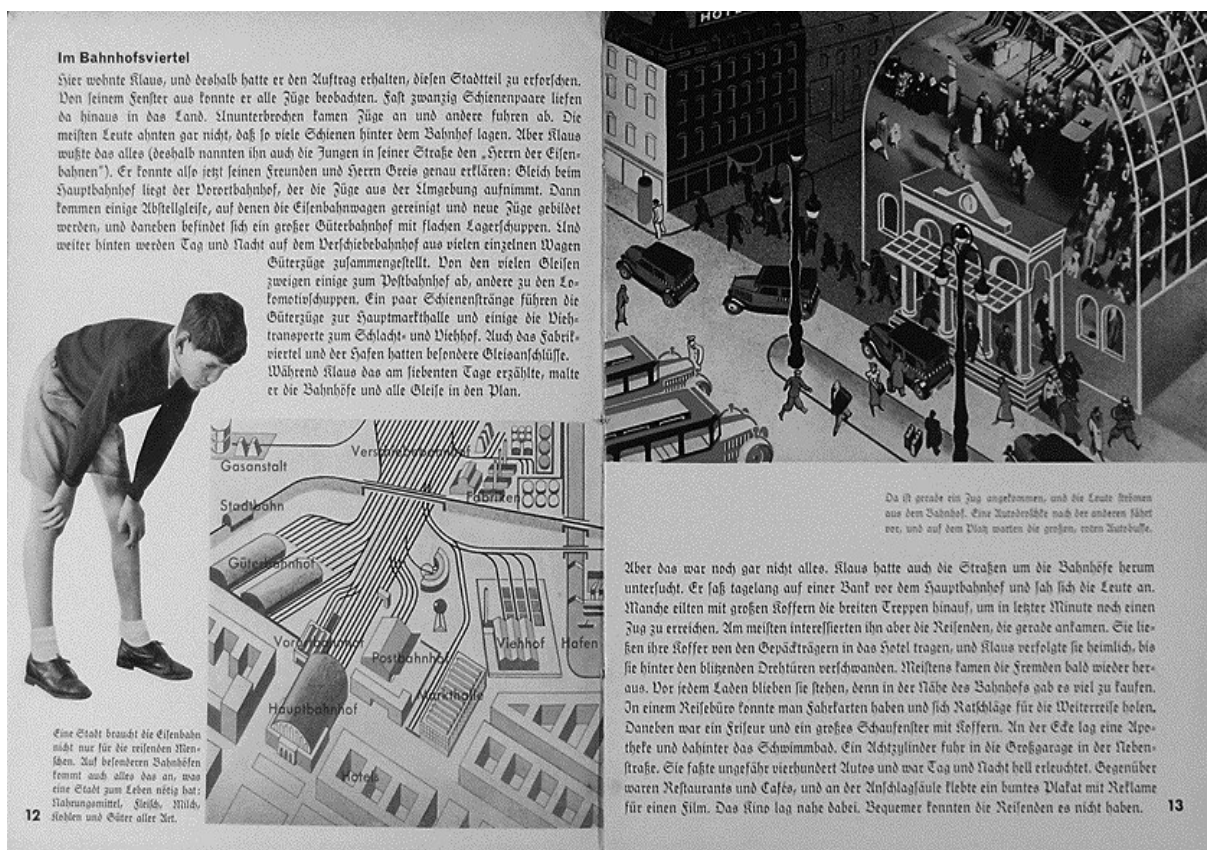
Esse decreto foi recebido como um triunfo nos meios fotográficos, como se adotar na escola e ser manejado pelas crianças significava, para esse recurso, um reconhecimento igual e até mesmo superior à recepção do museu<sup>8</sup>. A indústria fotográfica

<sup>7</sup> Cf. Osler, 1989, p. 45. Já no outono de 1928, mais ou menos, 350 escolas diziam ter um grupo de trabalho fotográfico, segundo *Die Lichtbild-Arbeits-Gemeinschaft. Ein Leitfadens für den photographischen Unterricht in Schulen*, Berlin, Agfa, 1929, p. 2.

<sup>8</sup> A maior parte das revistas fotográficas reproduziu e comentou o decreto. Como exemplo, ver Paul Grobleben, Le ministre de l'Éducation et de la Culture - la photographie - et l'école, *Photofreund*, v. 8, n. 15, 5 août 1928, trad. française de F. Mathieu in Olivier Lugon (éd.). *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1997, p. 322-323.

e as associações de fotógrafos apoiaram a iniciativa. Aenne Biermann aclama, ela também, o projeto, evocando, principalmente sob um ponto de vista pedagógico, as vantagens de rapidez da fotografia se comparado à aprendizagem do desenho que é, às vezes, difícil e desanimador. Franz Roh voltou, igualmente, à questão na introdução de *Foto-Auge*: precursor entusiasta da fotografia como grande arte democrática moderna, primeiro meio de expressão gráfica, realmente aberta a todos, a exemplo de numerosos detentores da vanguarda. Ele retomou a famosa fórmula de Moholy-Nagy, segundo a qual o analfabeto do futuro não será o iletrado, mas o leigo em matéria de fotografia, para sonhar, a partir dela, com todos os alunos, manipulando futuramente a máquina fotográfica e a máquina de escrever como outrora o lápis<sup>9</sup>. Na sua lógica, a produção infantil aparece, em parte, como uma forma idealizada desta produtividade geral dos amadores da qual ele procura ser o porta-voz<sup>10</sup>, uma forma de super diletantismo, forçosamente puro e inocente, por ser livre de qualquer bagagem, de qualquer impedimento, e em sintonia com as forças primordiais da criatividade.

Figura 5 -  
Página dupla do livro de Friedrich Böer, *Drei Jungen erforschen eine Stadt (Três meninos exploram a cidade)*, 1933, col. part.



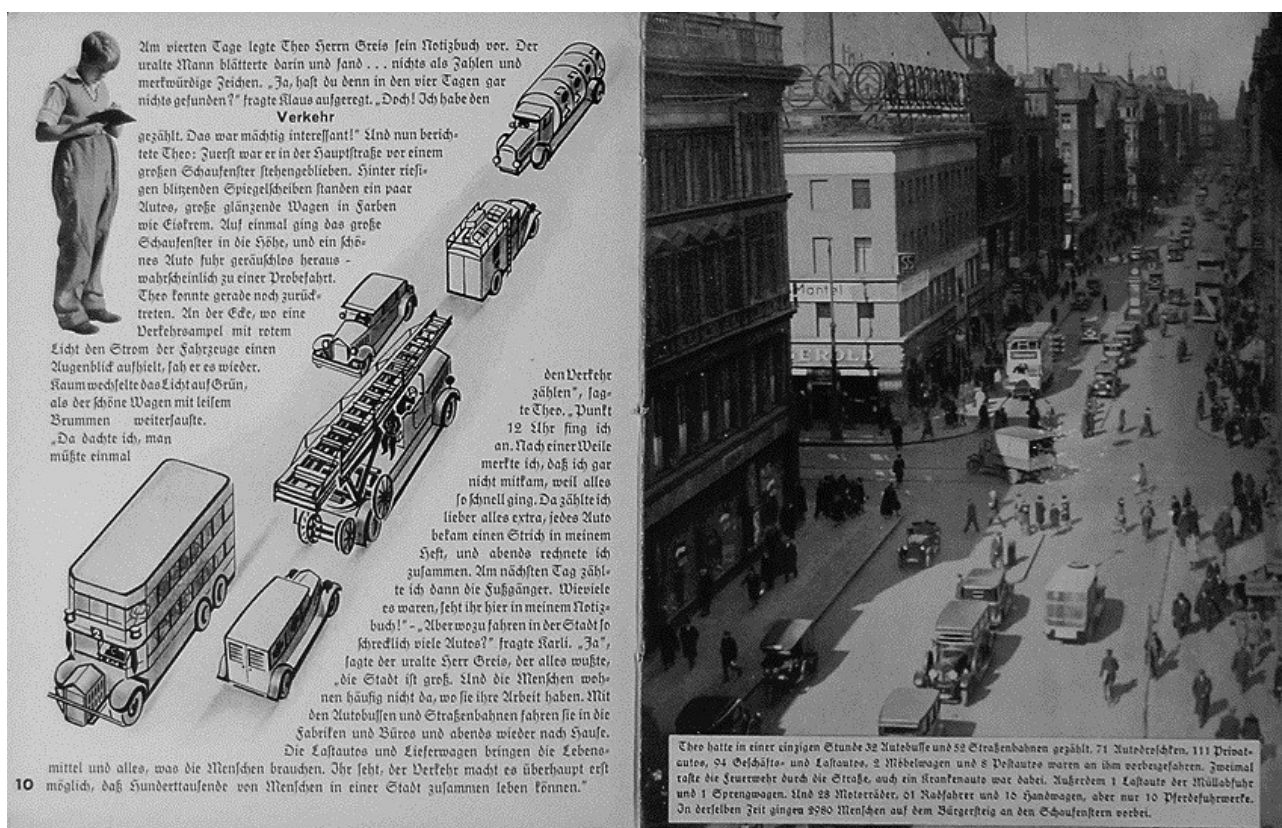
<sup>9</sup> Moholy-Nagy antecipou: "A fotografia se tornará, brevemente, uma disciplina de ensino como o alfabeto e o cálculo" (Moholy-Nagy, 1927, p. 233).

<sup>10</sup> Roh, 1929, p. 8. Esta maneira de cruzar a promoção do amadorismo fotográfico e a da expressão infantil não é uma novidade. No final do século 19, o historiador de arte Alfred Lichtwark, campeão do movimento do diletantismo artístico na Alemanha, inaugura a Kunsthalle de Hamburgo sucessivamente para ambos e Alfred Stieglitz organiza quatro exposições de desenhos de crianças em sua galeria 291 em Nova York de 1912 a 1916.

Mas a entrada da fotografia nas escolas não devia se reduzir a um papel complementar do ensino do desenho e das atividades criativas. Os cursos facultativos devem, além de fornecer às crianças uma nova formação gráfica, também contribuir para captar em imagens outros ensinamentos. Eis a dupla função pedagógica que a fotografia herda da escrita, colocando-a como sua intermediária: ser, ao mesmo tempo, uma das matérias ensinadas e o próprio veículo do saber transmitido: especialidade e ferramenta indispensáveis na formação escolar moderna.

Figura 6 -

Página dupla do livro de Friedrich Böer, *Drei Jungen erforschen eine Stadt* (Tês meninos exploram a cidade), 1933, col. part.





Figuras 7, 8 e 9 -

Bruno Taut, estabelecimento modelo do projeto de escola de Berlim-Neukolln. Fotografias de autoria desconhecida publicadas em *Bauwelt*, n. 46, 1928, col. part.



O segundo aspecto, ensino pelo visual, e, em especial, pela projeção, é igualmente objeto de uma intensa atividade no final dos anos 1920. Desenvolvido durante as décadas precedentes, primordialmente, para a formação dos adultos e por meio de iniciativas particulares, ele conquistou, então, o espaço escolar público: associações são criadas para incentivar a sua divulgação; numerosos manuais, jornais e suplementos regulares são dedicados especificamente ao assunto<sup>11</sup>; centrais de empréstimos são criadas nas administrações municipais para o fornecimento para as aulas em imagem no papel - para a parede ou para o epidiascópio -, em filmes pedagógicos, mas principalmente em série de slides; as próprias escolas são equipadas com material de projeção, como em 1928, onde todas as escolas de Dusseldorf recebem um projetor para diapositivos.

<sup>11</sup> Entre os periódicos, podemos citar: *Der Bildwart* (anteriormente *Bild und Schule*); *Das Bild im Dienste der Schule und Volksbildung*; *Lichtbild und Schule*; *Lichtbild und Arbeitsschule*; *Rundfunk, Lichtbild und Lehrfilm im Dienste der Schule* e *Die Schulphotographie*.

A edição se porta bem: certos livros conhecem de imediato uma versão feita especialmente para o epidiascópio<sup>12</sup> e os primeiros projetos de publicações fotográficas explicitamente destinadas a crianças surgem. Entre elas salientamos as obras do movimento da juventude trabalhadora, que utilizam muito este recurso<sup>13</sup>, ou o trabalho do grafista, *Bildredakteur* Friedrich Böer, que realiza diversos contos para crianças ilustrados pela fotografia e pela fotomontagem, no início dos 1930, como *Klaus, der Herr der Eisenbahnen (Klaus, o mestre da estrada de ferro)* ou *Drei Jungen erforschen eine Stadt (Três meninos exploram a cidade)*<sup>14</sup> - figuras 5 e 6. Renger-Patzsch desenvolveu, em 1931, um projeto de livro de canções com ilustrações fotográficas, *EIA. Neue Mutter- und Koselieder (Novas canções ternas e maternas)*<sup>15</sup>, enquanto que nos Estados Unidos Edward Steichen editou, em colaboração com sua filha Mary Steichen Calderone, especialista em psicologia infantil, *The first picture book: everyday things for babies* (1930), um alfabeto fotográfico para crianças, para as quais a foto impressa constituiria um primeiro contato com o livro e a leitura<sup>16</sup>.

O grande projeto, inacabado, do arquiteto Bruno Taut e do pedagogo Fritz Karsen, em Berlim-Neukoll, em 1928, é que a escola moderna não fosse mais idealizada sem a fotografia e a projeção, isto é, uma escola unificada, reunindo alunos da maternal ao secundário. As salas seriam equipadas, de início, com um epidiascópio integrado em um armário mural, com um sistema de obscuridade rápida - figuras 7 a 9.

Resumindo, no final dos anos 1920, parece que estão capacitados em proclamar, como o faz *Der Bildwart*, em 1929, que “a fotografia e a nova escola são feitas uma para a outra” (Daleit, 1929, p. 3).

### A escola no mundo

Diversas qualidades designam a fotografia como a ferramenta privilegiada da nova pedagogia infantil e, o que nos interessa aqui, a maior parte dentre elas confirma os valores: a imprensa artística e cultural prestigia as obras fotográficas contemporâneas, destinadas aos adultos, particularmente os livros com conteúdos programáticos da *Neue Sachlichkeit*, de Albert Renger-Patzsch a Aenne Biermann.

A propriedade lembrada mais frequentemente é a transparência destas imagens. Toda a *Reformpädagogik*, do início do século 20, está baseada no princípio, defendido anteriormente por Johann Heinrich Pestalozzi, de uma substituição da instrução abstrata e livresca - o pretendido *Verbalismus* da escola tradicional - pela experiência direta, física e

<sup>12</sup> É o caso, por exemplo, de *Kultur im Spiegel der Landschaft (A cultura no espelho da paisagem)* de Nikolaus Creutzburg em 1930.

<sup>13</sup> Ver os exemplos dados por Holstein (2005), especialmente nos capítulos Jugend - Fragen und Probleme, p. 191-195, e Photo im Jugendbuch - Erstaten, p. 270-272.

<sup>14</sup> Sobre Friedrich Böer, ver Böer, 1984.

<sup>15</sup> Segundo Heckert, 1997, p. 207. Embora o artigo centralize as atividades de Renger-Patzsch no ensino da fotografia, V. Heckert discute também as “tendências pedagógicas da fotografia da *Neue Sachlichkeit*” (p. 211-212).

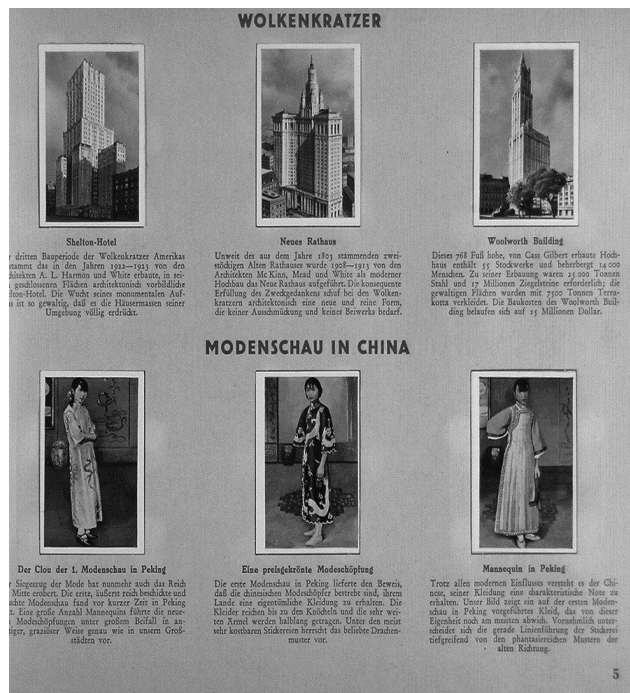
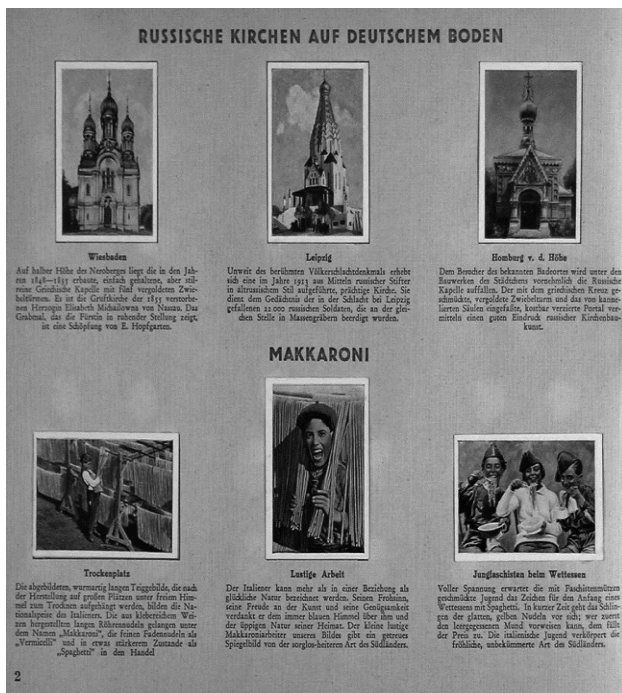
<sup>16</sup> Mary Steichen Calderone, Edward Steichen, *Das erste Bilderbuch. Alltägliche Dinge für Kleinkinder* (1930), reimprime com um posfácio de John Updike, Zurich, Der Alltag/Scalo, em colaboração com o Whitney Museum, NovaYork, 1991. Para uma análise do projeto ver Andreas Haus, Reinhard Matz, *Edward Steichen's the first picture book, 1930/2000*, in Jean Back, Viktoria Schmidt-Linsenhoff (éd.). *The family of man 1955-2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung / Humanism and Postmodernism: a reappraisal of the photo exhibition by Edward Steichen*, Marburg, Jonas Verlag, 2004, p. 227-255.

peçoal dos elementos do saber. Ora, como todos os objetos do mundo não podem ser transferidos para a sala de aula, a imagem fotográfica aparece, então, como o melhor dos substitutos para esta experiência direta: “Tendo em vista que nem sempre é possível organizar em aula uma apresentação pela observação imediata das coisas, em todas as áreas, as representações pela imagem devem vir em auxílio” (Lange, 1930, p. 2).

Para isso, a fotografia devia ser bem simples, bem nítida, a mais objetiva possível, todas as qualidades que os admiradores de *Die Welt ist schön* de Renger-Patzsch, por exemplo, prestigiam constantemente seu autor: “O essencial é a aparência da própria coisa. Não como ela nos aparece, como nossos olhos a veem, mas como ela é. Contemplar as imagens anastigmáticas de Renger significa contemplar a própria coisa” (Anônimo, 1929, p. 259). Tal fotografia permitiria, assim, transmitir à criança a impressão de que ela está em frente ao objeto representado e não mediatizado: ela significaria uma verdadeira entrada do mundo na sala de aula ou uma abertura da sala de aula para o mundo. Mais uma vez, a imagem da capa do livro de Aenne Biermann simboliza este movimento: a fotografia como uma escola feita no próprio mundo, a céu aberto e ao sol.

Figura 10 e 11 -

Páginas do livro *Die bunte Welt* (O mundo matizado), [antes de 1933], col. part.



Esta solidariedade da adoção da fotografia nas escolas e da abertura dos alunos para o mundo está perfeitamente ilustrada pela arquitetura escolar de Bruno Taut, o qual mescla de maneira indissociável, em seu projeto para Berlim, trabalho na armação de vidro amovível e busca de uma otimização da projeção - ambos significando para o arquiteto, como preocupação capital, o controle da luz e sua regulagem automatizada, como um fotógrafo assim procederia. A parte primordial dos preparativos para a realização de seu estabelecimento é dedicada a este problema: para testá-lo melhor? Taut (1928) manda construir uma sala de aula modelo, com o único objetivo de poder

experimental em tamanho natural as condições luminosas e as possibilidades de abertura e de obscuridade mecânicas da sala<sup>17</sup>. O espaço pedagógico se torna uma imensa máquina de luz e de visão, um regulador gigante da abertura sobre o mundo, passando tanto pelo aperfeiçoamento do dia quanto pela produção da noite: assim que a sala puder se abrir para o exterior, ela deve receber os diapositivos, como uma segunda janela, mais poderosa ainda, pois dá para realidades mais longínquas e mais diversificadas.

Se a Nova Pedagogia pretende assim, pela arquitetura e fotografia, abrir o olhar para o exterior e abolir uma separação restrita entre a sala e o mundo, ela toma cuidado, porém, para harmonizar esta decisão de abertura com uma exigência inversa, a da limitação artificial da visão face a este meio ambiente agora sem fim. Se, em Neukolln, Taut permite um deslocamento fácil do ensino para fora da sala de aula nos belos dias de verão, ele recusa, categoricamente, uma aula ao ar livre, em um espaço que seria a céu aberto e sem limites nos lados: “esta abertura sem limites tiraria a atenção e impediria a concentração indispensável, sem a qual não há atividade intelectual” (Taut, 1928, p. 1.092). É a partir de então, que um grande anteparo vem conciliar a abertura ao mundo e a concentração - figuras 7 a 9.

Ora, esta pesquisa de comparação entre duas exigências contraditórias, centrífuga e centrípeta, vem ao encontro do argumento formulado por Aenne Biermann quanto à força pedagógica da fotografia. Ela elogia a riqueza dos assuntos possíveis, o acesso imediato que as imagens permitem à profusão do real, insistindo, ao mesmo tempo, sobre a capacidade deste meio a opor-se à dispersão do olhar, a impedir qualquer oscilação da visão graças ao enquadramento e ao isolamento dos detalhes claramente circunscritos no centro da “totalidade esmagadora da natureza viva” (Biermann, 1930, p. 82). Ela faz desta propriedade, como Albert Renger-Patzsch, seu princípio essencial de formatação, um verdadeiro preceito estético: justificar a profusão das maravilhas do mundo, mas por enquadramentos sistematicamente aproximados, grandes planos e vistas macrográficas, liberando-a de qualquer contexto, de qualquer meio ambiente dissipador. Ela vem ao encontro, assim, dos teóricos da projeção escolar, que vangloriam este dispositivo pela sua capacidade de abolir, bem mais que as impressões em papel, todo o exterior da imagem, mergulhando o espectador em um estado de concentração extrema: a projeção constitui em si uma ferramenta moderna para manter a disciplina.

### **A lei do heróclito**

Segundo os teóricos citados, esta força de absorção seria muito importante para um público infantil, que é extremamente impaciente. O argumento volta, constantemente, ao discurso pedagógico. Como a criança cansa rapidamente de suas distrações, trata-se de acrescentar à concentração forçada de seu olhar uma renovação rápida das solicitações a que está submetida. Isso é válido tanto para a sucessão dos diapositivos, quanto para a composição de álbuns destinados à juventude. O incunábulo do livro ilustrado infantil, constantemente indicado como modelo pela literatura sobre a pedagogia visual dos anos 1920, *Orbis Sensualium Pictus* de Comenius, em 1658, já praticava este princípio de diversidade voluntária: fazer desfilar diante dos olhos da criança a totalidade da criação

---

<sup>17</sup> A chegada da crise e, depois, do nazismo impediram a construção da escola, este imóvel-piloto, criado para ser demolido após o início dos trabalhos, é hoje tudo o que resta deste imenso projeto pedagógico.

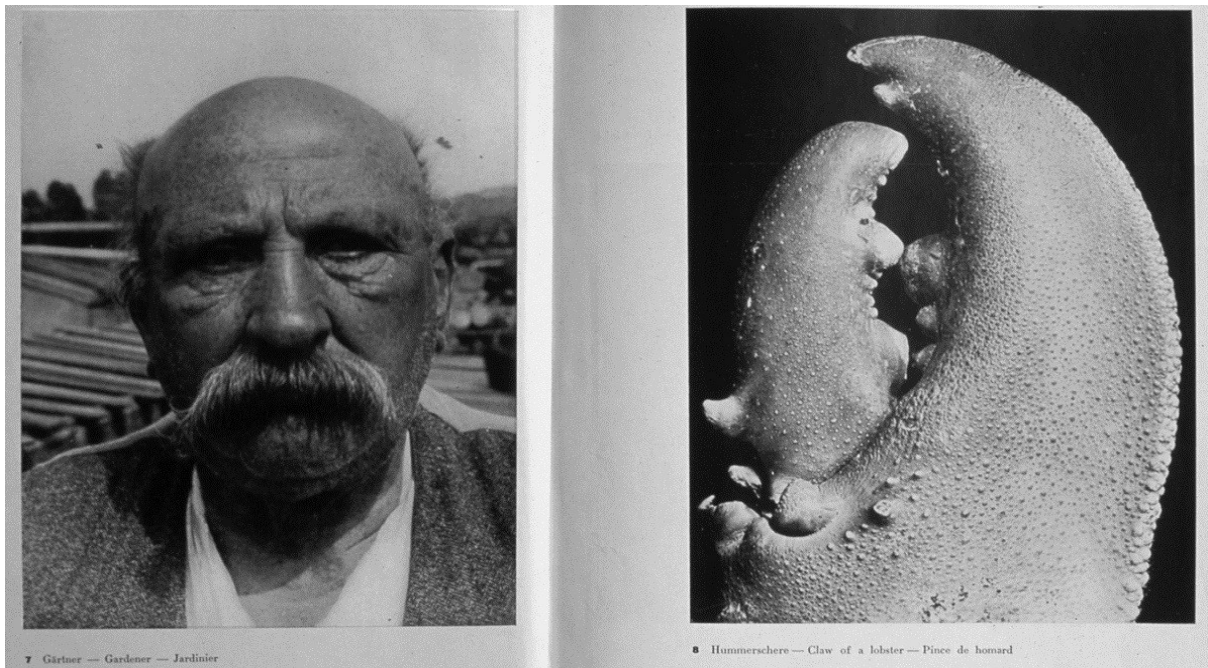
divina, os objetos do mundo os mais disparates, do maior ao menor, do mais distante ao mais próximo, do visível ao invisível, colocados em um mesmo nível, sem hierarquia. Mas esta exigência de variedade foi, especialmente, explorada e teorizada por outro precursor do livro pedagógico moderno: Friedrich Justin Bertuch com seu *Bilderbuch für Kinder* (*Livro de imagens para crianças*), cuja publicação foi entabulada em 1790, conhecendo uma grande popularidade no século 19.

Como ele próprio explica,

é absolutamente necessário que as gravuras tenham uma sequência *sem* nenhum *sistema* ou *ordem* aparente, com a maior *variedade* e *diversidade* possível, como a natureza as apresenta habitualmente aos olhos. Uma criança que se cansa rapidamente dos objetos da mesma espécie, que em poucos instantes passa de um divertimento para outro, apresenta uma vivacidade extrema e quer continuamente ver algo diferente, uma novidade - uma criança não pode suportar uma sucessão sistemática de diversas pranchas sobre um único tipo de objeto, ou sobre objetos muito parecidos, como peixes, pássaros, insetos, trajes etc. sem se fatigar, e perdendo o prazer. É por isso que eu constituí uma mistura de objetos, os mais heterogêneos e os de maior contraste possível. (Bertuch, 1982, n. p. [p. 5])

Figura 12 -

Página dupla do livro de livre d'Anne Biermann, *60 fotos*, 1930, col. part.



Esta estratégia do heteróclito é aqui também estabelecida unicamente pela psicologia infantil. No século 20, pelo contrário, seu modelo parece invadir bastante os setores da edição destinados a adultos. Ela marca, por exemplo, nos anos 1920, um setor não negligenciável da educação popular pelo visual: os álbuns de coleção de imagens nos maços de cigarros. Com títulos, como *Die Welt in Bildern* (*O mundo em imagens*) ou *Die bunte Welt* (*O mundo matizado*), esses álbuns inauguram uma nova forma de

enciclopédia popular que, ao invés de procurar estruturar a profusão do mundo em uma rede ordenada de conhecimentos - mesmo sendo de ordem arbitrária do alfabeto -, ao contrário, colocam em cena uma desordem voluntária de saberes, uma figuração do mundo como um bricabraque, uma mistura afirmada, penhor de sua riqueza: em uma mesma página, os *Macarrões* sucedem as *Igrejas russas da Alemanha*, os *Trenós do rei Luís II* os *Tipos populares da Normandia*, os *Peixes de coral* as *Sombrinhas fora de moda*, os *Instrumentos de música javaneses* as *Dificuldades do alpinismo*, a *Ouriversaria do antigo Egito* os *Animais bocejando*, figuras 10 e 11.

### Os pequenos e os grandes

Se é fácil desvalorizar esses álbuns como uma forma atenuada e comercial do livro de imagens educativo, sua lógica não parece, entretanto, fundamentalmente diferente das grandes publicações da *Neue Sachlichkeit* fotográfica, supostamente destinada a um público infinitamente mais cultivado. Na verdade, *Die Welt ist schön*, por exemplo, é organizado, segundo uma sequência combinada, indo dos níveis múltiplos da natureza - vegetal, animal - ao homem e aos diversos produtos da cultura - da arquitetura aos objetos manufaturados e industriais.

Para quem o manuseia rapidamente, ele dá a impressão de um inverossímil bricabraque, que vai piorando no final - uma longa parte *Diversos*, pudicamente intitulada *Mundo matizado* e *Símbolo*, onde se empilham, entre outros objetos, um carrossel, um veleiro, um moedor, pedaços de gelo, juncos, um Cristo morto, uma chaminé de fábrica, ferros de passar utilizados pelos marroquineiros, um caniço de pesca, uma agave, mãos orando... 60 fotos de Aenne Biermann organiza sua sequência em torno de encontros incoerentes, especialmente, no arranjo das páginas duplas feitas, frequentemente, em torno de confrontações violentamente heteróclitas: um rosto humano e uma pinça de lagosta, a parte interna de uma couve e uma mulher com um chipanzé, um ovo estrelado e um retrato de um casal na praia e um cinzeiro, figuras 12 e 13.

Resumindo, poucas coisas parecem finalmente distinguir as grandes coletâneas da *Neue Sachlichkeit* dos critérios tradicionais do livro para crianças, tais como foram idealizados por Bertuch: concentração extrema da representação dos objetos, mas diversidade na sua sucessão; simplicidade das imagens individuais, mas riqueza infinita da sua adição. Tudo acontece como se estes volumes fizessem entrar na lógica da obra para adultos o duplo regime da concentração e da distração próprio dos álbuns para crianças, como se a primeira exigência de um livro fotográfico fosse, a partir de agora, como para as crianças, a administração de uma atenção falha pressuposta<sup>18</sup>.

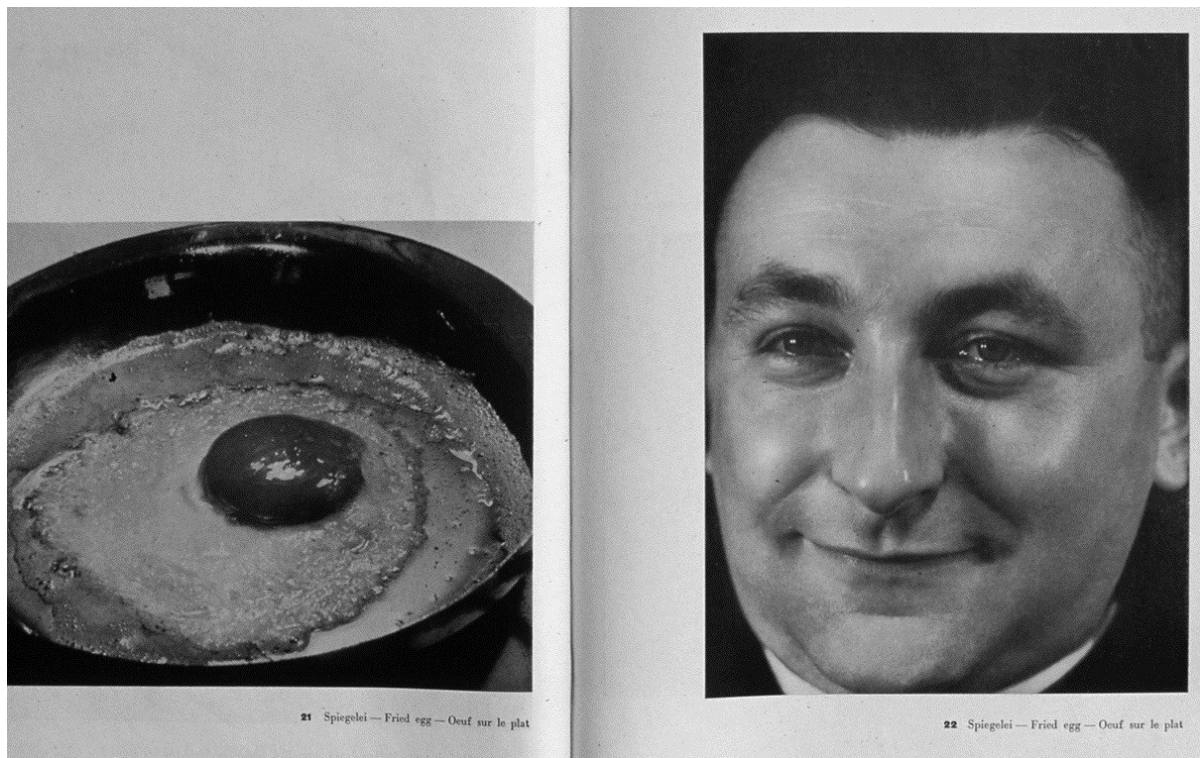
A fotografia, sendo um meio perfeitamente conforme e adaptado à psicologia infantil, uma arte *para* as crianças, este aspecto, longe de ser desvalorizado, é voluntariamente evidenciado pelos defensores da Nova Objetividade, os quais acompanham, frequentemente, os elogios quanto à qualidade propriamente artística das obras de Biermann e de Renger-Patzsch com uma recomendação para a utilização dessas mesmas imagens na esfera infantil.

<sup>18</sup> Encontramos, na época, esta assimilação da psicologia do espectador adulto moderno com a da criança descontraída, na teoria da exposição didática.

Assim, a respeito de uma exposição de Aenne Biermann no Kunstverein de Iena, um jornalista fez o seguinte comentário quando o livro foi lançado: “Além do prazer que o visitante sente a cada nova visita, a exposição possui um importante valor cultural e pedagógico. [...] O homem ali aprende a olhar [...]. E nisso, justamente, reside a importância [da fotografia] para as escolas e para a juventude em geral.” (ECO, 1930).

Figura 13 -

Página dupla do livro d'Aenne Biermann, *60 fotos*, 1930, col. part.



Uma observação que lembra aquela publicada, um ano antes, pela revista do Werkbund *Die Form* a respeito das publicações de Renger-Patzsch: “Desprende-se desses livros um verdadeiro *otimismo*, nada superficial, mas profundo e isso lhes confere também um *valor pedagógico*; as escolas deveriam, em breve, aderir massivamente à sua utilização” (Riezler, 1929, p. 24). O prazer dos adultos e o aproveitamento das crianças não seriam, então, excluídos, bem pelo contrário. Toda força da *Neue Sachlichkeit* viria a residir justamente neste cruzamento: ela constituiria uma escola de visão, sendo que os adultos poderiam, eles também, aproveitar, uma escola que, de certo modo, reconduziria à infância - volta à infância não pensada como uma regressão, mas como uma busca das origens, a reconquista de uma espontaneidade original do olhar.

Tanto os detratores de Renger-Patzsch e de Biermann, de esquerda em especial, farão deste aspecto ingenuamente infantil, desta recusa de qualquer organização crítica do mundo um dos principais argumentos de seus ataques, quanto seus apólogos irão comemorar esta fotografia como uma volta a uma primeira inocência do olhar, a olhos positivamente desconhedores, livres de qualquer cultura, de qualquer conhecimento prévio sobre as coisas, e, conseqüentemente, portadores de uma capacidade de

deslumbramento que esta arte seria capaz de proporcionar. É justamente porque ela se afastaria de qualquer operação intelectual, porque ela representaria um conhecimento do mundo sem o discurso, sem a cultura, que a fotografia da Nova Objetividade poderia mostrar suas virtudes pedagógicas, poderia “levar nosso olhar, prisioneiro da educação e do saber, a ver e a perceber nosso meio ambiente, a intensificar extensamente nossa capacidade de contemplação” (Wilhelm-Kästner, 1931, p. 5). O livro de imagens, tradicionalmente concebido como uma ferramenta de iniciação à leitura estaria, com ela, a serviço do objetivo exatamente inverso: reaprender a conhecer o mundo sem a leitura. É porque ela estaria vazia - vazia de todo saber, de toda resolução conceptual, de toda distância crítica - que a fotografia da *Neue Sachlichkeit* seria tão preciosa para a educação do homem moderno.

O discurso pedagógico que marcou a fotografia dos anos 1920 foi elaborado, então, sobre uma ambiguidade fundamental: por um lado, a imagem fotográfica tem o poder de formar - também de transformar - as crianças; por outro, ela é vista como o instrumento de restauração de seu primeiro olhar. Ela é tudo ao mesmo tempo, veículo do saber e liberação deste olhar - um aprendizado que seria também um desaprender. Este movimento contraditório caracteriza, de fato, todo o discurso sobre os amadores entre as duas guerras mundiais: não é jamais muito claro, e os textos de Franz Roh são um bom exemplo disso. Trata-se de educar o iniciante ou de aprender com ele, se é necessário ajudá-lo a se desfazer de sua incompetência ou, ao contrário, preservar sua inocência fundamental, para a qual mesmo os fotógrafos experientes deveriam agora procurar retornar. Além da fotografia, esta ambiguidade define, na realidade, toda a *Reformpädagogik*, do início do século 20, que pretende educar as crianças sem precipitá-las, ou seja, sem confrontá-las finalmente a algo a mais do que elas são, formá-las sem transformá-las, sem jamais trair sua suposta pureza: um programa esquizofrênico que consistir-se-ia, em suma, em metamorfosear e em preservar simultaneamente, tomando a criança tanto como alvo quanto como modelo do trabalho educativo, em uma incontestável relação de fascinação pelos temas que se pretende inculcar.

Mas essas ambiguidades fundamentais do discurso pedagógico são, finalmente, de pouca importância quanto à sua eficácia estratégica para o modernismo fotográfico dos anos 1920. A fotografia é uma escola de visão, que nos permite ver exatamente que não víamos sem ela, como ela pode simultaneamente ajudar a criança a dar nome aos objetos e o adulto a descobri-los, fora da linguagem - todas essas questões não eram jamais levantadas, na época. A única coisa que contava era o postulado de uma força pedagógica muito vaga - aprender a ver -, pois faz parte do modernismo artístico, movimento intrinsecamente didático. A obra de arte moderna, seja ela fotográfica, pictural ou plástica, é definida, sempre, de maneira admitida ou não, como agente de transformação e de educação do receptor, de sua percepção e de sua relação com o mundo. Mesmo querendo se desfazer de tudo o que não pertença às especificidades deste recurso - conteúdo literário, narrativo, simbólico -, ela continua a integrar sempre o que há além da pura experiência visual que é a função pedagógica.

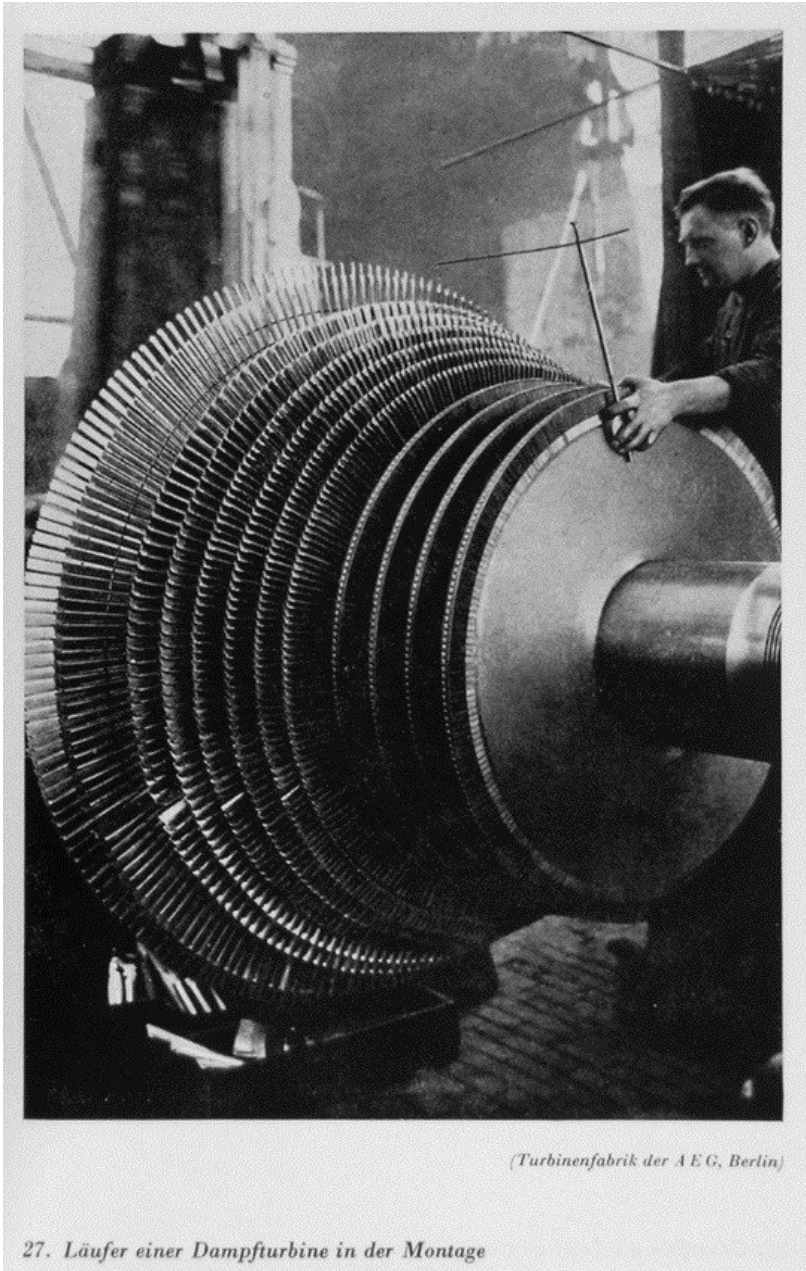
Modernidade e pedagogia vão tão bem juntas que não é por acaso se, de todos os atores da modernidade alemã dos anos 1920, é uma escola que vai, durante décadas, servir prioritariamente de identificação e monopolizar o prestígio: a Bauhaus - isso mesmo em fotografia, à qual ela concedeu, entretanto, tardiamente um lugar oficial. Também não



é por acaso que os fotógrafos vanguardistas vão publicar numerosos manuais didáticos e artigos com conselhos aos amadores. Tudo acontece como se procurassem identificar absolutamente a função estética e a função pedagógica, como se fazer ou contemplar boas imagens, deveria forçosamente significar *aprender*: “a arte como instrumento pedagógico indireto”, conforme Moholy-Nagy a resume nessa fórmula (1968, p. 15).

Figura 14 -

Página do livro *Technische Schönheit* (Beleza da técnica), Schaubücher n. 3, 1929, col. part.



Tratando-se, especificamente, da Nova Objetividade fotográfica, podemos nos perguntar se esta superexposição da missão didática não é também uma resposta possível ao vazio funcional diante do qual se encontram essas imagens. Por um lado, elas se opõem, agora, a se reduzirem a puros objetos de deleite estético, como as obras da

fotografia de arte da virada do século, por outro, porém, elas pretendem ultrapassar um puro uso documentário, um simples papel de transmissão de informações, pois é, justamente, se despojando de sua primeira função de documentos geológicos ou botânicos, para a qual muitas delas foram realizadas, que as imagens de Renger-Patzsch e de Biermann têm acesso ao livro de arte e ao reconhecimento dos círculos culturais. Entre os dois, o argumento didático aparece como uma maneira de preencher, de qualquer modo, a abertura na qual se encontram imagens privadas de funções práticas, mas recusando, assim, a serem simplesmente obras de arte - como um agente de transição entre uma definição puramente estética da arte e sua transcendência.

### Referências

- [Anonyme], Die Welt ist schön, *Camera*, v. 7, n. 9, mars 1929, p. 259.
- BERTUCH, Friedrich Justin. *Plan, Ankündigung und Vorbericht des Werks. Bilderbuch für Kinder*, vol. 1, Weimar, 1790, fac-simile, Holp Shuppan Publishers, 1982.
- BIERMANN, Aenne. *Aenne Biermann Fotografien, 1898-1933. Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Museum für Angewandte Kunst, Gera, 1998.
- BIERMANN, Aenne. Von der photographischen Darstellung im Allgemeinen und vom photographischen Unterricht im Besonderen. In: *Eine Monatschrift für alte und neue Kultur*, Thüringen, v. 5, n. 5, 1929.
- BÖER, Friedrich. *Wegbereiter einer neuen Bildersprache im Kinderbuch*. Ed. MBarbara Murken, cat. exp. Internationale Jugendbibliothek, Munique, 1984.
- CREUTZBURG, Nikolaus. *Kultur im Spiegel der Landschaft*. 1930.
- DALEIT, A. Das Lichtbild und die neue Schule. *Der Bildwart*, supplément *Bildgebrauch*, out. 1929.
- ECKERT, Virginia. Ich werde dafür tun, was irgend in meinen Kräften steht. In: Carl Georg Heise und Albert Renger-Patzsch. *Die neue Sicht der Dinge. Carl Georg Heises Lübecker Fotosammlung aus den 20er Jahren*, cat. exp., Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 1995.
- ECO. Photo-Ausstellung des Kunstvereins im Prinzessinnenschlößchen. *Jenaer Volksblatt*, v. 41, n. 129, 1930.
- ESKILDSEN, Ute. *Aenne Biermann. Fotografien 1925-1933*. Berlin, Nischen, Serie Folkwang, 1987.
- ESKILDSEN, Ute. *Aenne Biermann. Photographs 1925-33*. Londres, Nischen, Folkwang Series, 1988.
- ESKILDSEN, Ute; HORAK, Jan-Christopher. *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1979.
- GROBLEBEN Paul. Le ministre de l'Éducation et de la Culture - la photographie - et l'école, *Photofreund*, v. 8, n. 15, 5 ago. 1928.
- HAUS, Andreas; MATZ, Reinhard. Edward Steichen's the first picture book, 1930/2000. In: BACK, Jean; SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria (ed.). *The family of man 1955-2001: humanismus und postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung/ Humanism and Postmodernism: a reappraisal of the photo exhibition by Edward Steichen*; Marburg: Jonas Verlag, 2004, p. 227-255.

- HECKERT, Virginia. Albert Renger-Patzsch as Educator. Learn to See the World. *History of Photography*, v. 21, n. 3, 1997, p. 207-212.
- HOLSTEIN, Jürgen Blickfang. *Bucheinbände und Schutzumschläge Berliner Verlage 1919-1933, 1000 Beispiele, illustriert und dokumentiert*. Berlin: Jürgen Holstein, 2005.
- LANGE, RICHARD. Ziele und Wege der Schulphotographie. *Die Schulphotographie*, v. 1, n. 1, 1930, p. 2.
- LUGON, Olivier. *La Photographie en Allemagne: anthologie de textes (1919-1939)*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997, v. 8, n. 15, 1928.
- MOHOLY-NAGY, László. Von Material zu Architektur. *Bauhausbuch*, n. 14, fac simile da edição de 1929, Mayence/Berlin, Florian Kupferberg, 1968.
- MOHOLY-NAGY, László. Diskussion über Ernst Kallai's Artikel. *Malerei und Fotografie*, i 10, v. 1, n. 6, 1927.
- OSLER, Dieter. Die Fotografie als Unterrichtsgegenstand der allgemeinbildenden Schulen. In: *Fotogeschichte*, v. 9, n. 344, 1989, p. 45.
- RENGER-PATZCHA, Albert. *Deutsche Meister*. In: SCHÖPPE, Wilhelm (org.). *Meister der Kamera erzählen (wie sie wurden und wie sie arbeiten)*. Halle Saale, Kna Wilhelm Schöppe, Halle-Saale, Wilhelm Knapp Verlag, 1937.
- RIEZLER, Walter. Die Welt ist schön. *Die Form*, v. 4, n. 1, 1929.
- ROH, Franz. Mechanismus und Ausdruck. Wesen und Wert der Fotografie. *Foto-Auge - Œil et Photo - Foto-Eye*, ed. Franz Roh et Jan Tschichold, Stuttgart, Fritz Wedekind, 1929.
- STARL, Timm. Die Bildbände der Reihe 'Die Blaue Bücher'. Zur Entstehungs - und Entwicklungsgeschichte einer Bildbandreihe. Bibliographie 1907-1944, *Fotogeschichte*, v. 1, n. 1, 1981, p. 73-82.
- STARL, Timm. Schaubücher. Eine Bildreihe 1929 bis 1932, *Fotogeschichte*, v. 16, n. 61, 1996, p. 47-58.
- TAUT, Bruno. Die Probeklasse der Neuköllner Gesamtschule. *Bauwelt*, v. 19, n. 46, 15 nov. 1928, p. 1.092.
- WILHELM-KÄSTNER, Kurt. *Die Wochenschau*, n. 29, 1931, p. 5. (Eskildsen; Horak (ed.). 1979, p. 22).

OLIVIER LUGON é doutor em História da Arte e professor da Universidade de Lausanne, Suíça.

Endereço: UNIL/Faculté des Lettres - Section d'histoire et esthétique du cinéma - Bâtiment Anthropole - 4172.3 - 1015 - Lausanne - Suisse.

E-mail: [olivier.lugon@unil.ch](mailto:olivier.lugon@unil.ch).

Recebido em 24 de março de 2015.

Aceito em 4 de julho de 2015.