



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PAULO FERNANDO DIAS DINIZ

**ΦΟΤΟΓΛΙΑΣ _ FOTO-OLHO: o olhar montador na fotografia e no design pela
fotomontagem na obra de Aleksandr Rodtchenko (1919-1933)**

RECIFE
2018

PAULO FERNANDO DIAS DINIZ

**ΦΟΤΟΓΛΙΑΣ _ FOTO-OLHO: o olhar montador na fotografia e no design pela
fotomontagem na obra de Aleksandr Rodtchenko (1919-1933)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Design.

Área de concentração: Planejamento e contextualização de artefatos.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho

RECIFE
2018

PAULO FERNANDO DIAS DINIZ

**ΦΟΤΟΓΛΙΑΣ _ FOTO-OLHO: o olhar montador na fotografia e no design pela
fotomontagem na obra de Aleksandr Rodtchenko (1919-1933)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Design.

Aprovada em: 26/07/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Cunha (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Eva Rolim Miranda (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Oriana Maria Duarte de Araujo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Para minha mãe, *in memoriam*. Ela que me aporrinhou o quanto o pode para eu fazer o doutorado.

E para Janjão e Jojo, como estímulo para nunca paparem de estudar.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar meus agradecimentos a muitas pessoas que contribuíram e muito para o desenrolar desta tese:

A Patrícia, pelas leituras e sugestões que foram valiosíssimas durante a escrita da tese, além de estar sempre junto em todos os momentos.

Ao meu professor e orientador Paulo Cunha, pela generosidade em compartilhar conhecimento e a quem admiro pela visão crítica e humanista das coisas do mundo.

Aos meus professores do doutorado em Design, de cujas aulas retirei o conhecimento para repensar o estudo e as ideias sobre a tese. Em especial, a Gentil por me atualizar em arte contemporânea e atual, a Eva pelas referências importantíssimas que me foram passadas, a Oriana pelo gosto da escrita das *Hypomnematas*, a Fábio pelos debates sobre ciência e não ciência no design.

Aos participantes do grupo de pesquisa, Victor, Carol, as Camilas, Natália, Thomas, Miguel, Neide, que sempre me instigaram a rever minhas ideias e que tiveram uma contribuição imprescindível nas discussões e, principalmente, nas participações das oficinas.

A Xadai pela disponibilidade para oferecer sua oficina de Fotocolagem ao grupo de pesquisa, cuja contribuição foi enorme para o esclarecimento de pontos-chave nos conceitos referentes a esta tese.

Ao IFPE- Instituto Federal de Educação Tecnológica, em especial ao campus Olinda, pela estrutura que dá à relação ensino e pesquisa, pois sem a qual não teria o incentivo para estudar e aplicar o conhecimento em sala de aula e no dia a dia como professor.

Aos meus amigos do campus Olinda, dos professores aos técnicos, que de uma forma ou de outra contribuíram para que este período de escrita e finalização da tese não fosse tão pesado quanto parecia. Em especial um agradecimento a Fivo pelas consultorias de língua portuguesa nas horas mais inconvenientes possíveis.

A todos, que porventura a memória me escapou em citar, meus sinceros agradecimentos.

Nunca sublime

Nunca releve

Sublinhe

Revele

Lenine, músico pernambucano.

Esta tese, para mim, foi uma Tesão.

PD.

RESUMO

O objetivo principal desta tese é estudar a fotomontagem como linguagem artística da fotografia, tomando como referência os princípios estéticos associados à sociedade industrial e à máquina. Através da conceituação de montagem e partindo-se da análise dos objetos artísticos através das ferramentas que os produzem, pretende-se construir uma argumentação que demonstre como a ferramenta está diretamente associada à postura artística. No caso específico da fotografia, defende-se que tal postura seja uma nova construção do olhar sobre as coisas. Conceituou-se, neste trabalho, como “o olhar fotomontador”, este processo de olhar sobre as coisas do mundo que seleciona, recorta e monta um novo sentido a partir de imagens, mas que pode ser representado em um único fotograma. Denominou-se, ainda, de “FOTOGLAZ” (Фото-глаз) ou “Foto-olho”, este produto da montagem de imagens em um único fotograma de instantâneo fotográfico. É neste sentido que o fotógrafo se torna um montador e a linguagem da fotografia passar a ser a da fotomontagem. Utilizou-se a obra de Aleksandr Rodtchenko, do Construtivismo Russo, para averiguar os conceitos de “olhar fotomontador” e “FOTOGLAZ”. Rodtchenko foi escolhido, pois se destacou tanto como fotógrafo como designer, e devido a sua ampla participação nos movimentos artísticos russo-soviéticos, do cubofuturismo até o construtivismo, passando pelo suprematismo e o produtivismo, que marcaram as décadas de 10 e 20 na Rússia e pós 1917 na União Soviética.

Palavras-chave: Construtivismo. Fotografia. Fotomontagem. *Ostrananie*. Rodtchenko.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to study photomontage, understanding it as the artistic language of photography, which is based on the aesthetic principles associated with industrial society and the machine as reference. The purpose is to demonstrate through the *Montage* concept, to construct an argument starting from the analysis of the artistic objects through the tools that produce them, and to demonstrate how the tool is directly associated to the artistic posture and, in the specific case of photography, a new construction of the eye about things. This eye at the things of the world is conceptualized as the "photomonitoring eye" that selects, trims and mounts a new meaning with the images but can be represented in a single photogram. This assembly of images into a single photographic snapshot frame was conceptualized as FOTOGLAZ (Фото-глаз), Photo-eye. The photographer becomes an assembler and the language that is being constructed is that of the photomontage. Analyzing the modernist avant-gardes of the early 20th century and the concepts of *Faktura* and *Factografia*, the Russian Constructivism and the work of Aleksandr Rodtchenko as both photographer and designer stand out, due to their wide participation in the Russian-Soviet artistic movements, of Cubofuturism until the Constructivism, besides the Suprematism and the Productivism, that marked the decades of 10 and 20 in Russia and post 1917 in the Soviet Union.

Keywords: Constructivism. Photography. Photomontage. Ostrananie. Rodtchenko.

РЕЗЮМЕ

Главная цель данной работы состоит в изучение фотомонтажа, как средства художественного выразительности, которое основывается на эстетических принципах, связанных с индустриальным обществом и техникой. Задача состоит в том, чтобы используя концепцию монтажа, выстроить аргументы, основываясь на анализе художественных объектов, с помощью механизмов, которые их создают, и показать, как этот механизм напрямую связан с позицией художника, а в случае фотографии, с рождением нового взгляда на вещи. Это так называемый "взгляд фотомонтажера" на мир, который выбирает, вырезает и заново собирает в одном кадре изображение, но уже с иным смыслом. Такой коллаж из разных фотографий в единой рамке был назван ФОТОГЛАЗ. Фотомонтаж для фотографа, как кирпичики для строителя, которые он использует для построения и выражения своей мысли. При анализе модернистского авангарда начала 20-го века и понятия Фактуры и Фактографии, заметно выделяются Русский Конструктивизм и работы Александра Родченко. Как фотограф и дизайнер он принял непосредственное участие в российско-советских художественных движениях, от кубофутуризма и конструктивизма до супрематизма и продуктивизма, ознаменовавших 10-е и 20-е года в России и после 1917 года в Советском Союзе.

Ключевые слова: Конструктивизм, Фотография, Фотомонтаж, Остранение, Родченко.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Vista da janela em Le Gras	24
Figura 2 - A Câmera Escura	27
Figura 3 - Pintura Impressionista	35
Figura 4 - Pintura Impressionista	36
Figura 5 - Publicidade da Kodak, 1889.....	38
Figura 6 - Fotomontagem Dadaísta.....	43
Figura 7 - Fotomontagem Dadaísta.....	43
Figura 8 - Fotomontagem Dadaísta.....	44
Figura 9 - (a) (b) Lubok	46
Figura 10 - Dadaísmo. Ready-made. Marcel Duchamp.....	71
Figura 11 - Dadaísmo. Ready-made	71
Figura 12 - VKhUTEMAS. (BXYTEMAC).....	73
Figura 13 - VKhUTEMAS. (BXYTEMAC).....	73
Figura 14 - UNOVIS/PROUN . Agitvagon.....	75
Figura 15 - UNOVIS/PROUN. Agitvagon.....	76
Figura 16 - Legendas (<i>inscriptio</i>) e sublegendas(<i>subscriptio</i>)	82
Figura 17 - (a) (b).Raionismo.....	84
Figura 18 - (a) (b) (c). Raionismo	85
Figura 19 - Suprematismo	89
Figura 20 - (a) (b). Suprematismo	90
Figura 21 - (a) (b) (c). Suprematismo	92
Figura 22 - Ready-made.....	94
Figura 23 - (a) (b) Revistas LEF e NOVI LEF	98
Figura 24 - (a) (b) Revistas Kino-fot 90	98
Figura 25 - (a) (b) Propaganda Proletkult.....	99
Figura 26 - (a) (b)(c) (d) (e) (f) Da Fotocolagem à Fotomontagem.....	101
Figura 27 - (a) (b)(c) (d) (e) (f) Rodtchenko.....	104
Figura 28 - Rodtchenko. Exposição 5x5 = 25.....	109
Figura 29 - (a) (b) (c) (d) .Rodchenko. Exposição 5x5.....	110
Figura 30 - (a) (b) (c) (d) .Rodchenko. “É isto” [Про это].....	112
Figura 31 - (a) (b) (c). Exposição do INKhUK / OBMOKhU. 1921-1922	115
Figura 32 - Revista LEF.....	118

Figura 33 - Peças Publicitárias de Rodtchenko. Fotomontagem	118
Figura 34 - (a) (b) (c) (d). Fotomontagens e Fotomontadores	120
Figura 35 - Gustav Klutsis e a primeira Fotomontagem	121
Figura 36 - (a) (b). LEF 4. 1923. Liubov Popova	123
Figura 37 - (a) (b) (c) (d). Lazlo Moholy-Nagy. Fotogramas.....	125
Figura 38 - (a) (b) (c) (d). Aleksandr Rodtchenko. Fotogramas	126
Figura 39 - (a) (b) (c) (d). Xadai Rudá. Fotocolagens	129
Figura 40 - Fotoglaz: oficina de fotomontagem. IFPE Campus Olinda Julho de 2017.....	130
Figura 41 - Oficina de Fotomontagem. IFPE Campus Olinda Julho de 2017	132
Figura 42 - Fotoglaz: oficina de fotomontagem. Lubienska Centro Educativa Maio de 2018	133
Figura 43 - Fotoglaz: oficina de fotomontagem. Фотоглаз.....	137
Figura 44 - (a) (b) (c) (d) - FEKS. Fábrica de Atores Excêntricos	140
Figura 45 - (a) (b) - El Lissitski. Fotomontagens.....	141
Figura 46 - (a) (b) (c) (d) (e). O Foto-olho (Фотоглаз)	148
Figura 47 - (a) (b) (c) Exposições INKhUK, OBMOKhU e UNOVIS.....	152

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	A FOTOGRAFIA E O MOVIMENTO	24
2.1	FOTOGRAFIA: A IMAGEM TÉCNICA E A TECNOLOGIA DA IMAGEM.....	36
2.2	DO CAVALETE À MÁQUINA	40
3	DA MONTAGEM E À FOTOMONTAGEM	48
3.1	CONCEITO DE MONTAGEM	48
3.2	MONTAGEM E A ESTÉTICA INDUSTRIAL	48
3.3	MONTAGEM NA ARTE.....	56
3.4	A CINEMONTAGEM	58
3	A MONTAGEM E OS MOVIMENTOS VANGUARDISTAS.....	63
3.6	A FOTOGRAFIA E A FOTOMONTAGEM.....	72
3.7	A MONTAGEM E A FOTOMONTAGEM.....	77
3.8	A MONTAGEM E A FOTOMONTAGEM: ARTE DE VANGUARDA	80
4	A GENEALOGIA DA FOTOMONTAGEM CONSTRUTIVISTA	83
4.1	A FACTOGRAFIA	92
4.2	DA FOTOCOLAGEM À FOTOMONTAGEM	100
5	FOTO-OLHO: O OLHAR FOTOMONTADOR	107
5.1	RODTCHENKO E A FOTOMONTAGEM	111
5.2	A LEF E A FOTOMONTAGEM	116
5.3	OFICINA O EXPERIMENTO E A FOTOMONTAGEM.....	127
5.4	DESNUDANDO O MECANISMO (KLUTSIS)	134
5.5	DA FAKTURA AO FOTOGLAZ	139
6	A FOTOMONTAGEM E O ESTRANHAMENTO	143
6.1	O ESTRANHAMENTO E A MONTAGEM.....	145
6.2	OSTRANENIE E O V-EFFECT	151
6.3	O ESTRANHAMENTO E O FOTO-OLHO	159
7	CONCLUSÃO	161
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
	REFERÊNCIAS	166
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	170
	APÊNDICE A - LISTA DE SIGLAS DE ORGANIZAÇÕES, PROGRAMAS E INSTITUTOS LIGADOS À FOTOMONTAGEM / FOTOGRAFIA/	

FOTOCOLAGEM / CONSTRUTIVISMO	181
APÊNDICE B - LISTA DOS ARTISTAS LIGADOS À FOTOMONTAGEM	
 FOTOGRAFIA FOTOCOLAGEM	185
APÊNDICE C - PADRÃO DE TRANSLITERAÇÃO	187

1 INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta tese seria a fotomontagem, defendida como linguagem artística da fotografia, baseada em princípios estéticos ligados à máquina e à sociedade industrial.

Através da conceituação de montagem e da análise dos objetos artísticos pelas ferramentas que os produzem, o objetivo geral seria construir uma argumentação científica que demonstre como ferramentas estariam diretamente relacionadas a posturas artísticas. E, mais especificamente, no caso da fotografia, a câmera estaria para a ferramenta como a fotomontagem estaria para a linguagem, ambas associadas a uma nova construção do olhar sobre as coisas.

O contexto histórico da tese seria o da fotomontagem como linguagem fotográfica e poderia ser definido a partir das primeiras décadas do século 20, durante e pós a primeira grande guerra.

Entretanto, o olhar fotográfico remonta um processo maior que seria o de construção da visão ocidental. Onde a imagem, como parte da formação visual do chamado mundo ocidental, se basearia em uma racionalidade, fomentada desde os princípios do catolicismo até a sua digitalização em suportes magnéticos nos tempos atuais. Dos almanaques às enciclopédias ilustradas, haveria uma necessidade de relacionar conceitos abstratos à traços, formas e cores para traduzir palavras em ideias, e estas em imagens. Além da compreensão da representação das imagens, buscar-se-ia a percepção de movimento que poderia ser induzida e que se tornaria uma das pedras angulares do mundo moderno ocidental.

Detectar, definir e delimitar o movimento seria interpretar a natureza e o tempo que nos cerca, pois o domínio do movimento está associado ao controle destes. A imagem, como registro gráfico através de pontos, linhas, planos, cores e texturas, foi a primeira maneira de fixar este “mundo de fora”, a natureza externa ao ser humano. Da arte rupestre aos afrescos medievais e destes à arte contemporânea e fotografia digital, a imagem surgiria para dominar o tempo e gravar o instante, o movimento.

No caso desta tese, o foco de estudo recairá na imagem técnica definida como àquela criada e reproduzida por aparelhos ou máquinas (Flusser, 1985). Especificamente, a imagem técnica tratada neste trabalho se relaciona com a fotografia.

A fotografia poderia ser definida como a técnica de fixação da imagem pela luz

em um suporte através de: 1) processo da caixa escura; 2) captação da luz até o processo químico de sua fixação; ou ainda, 3) aparato fotográfico (câmera + revelação = reprodução). Esta última técnica de fixação é a estudada neste trabalho como a estética da máquina e da imagem técnica.

Os estudos sobre ótica e química que findaram na fixação da luz em um suporte, e que tornariam a imagem captada cognoscível para mente humana, seriam atingidos por volta do final da década de 20 do século 19. A técnica e a ciência andavam juntas para transformar as experiências anteriores de ótica, vista como o estudo da luz, em uma nova forma de registro de imagens que dispensaria a mão humana.

A nova forma de registro seria composta por todo um processo que se iniciaria com o ato fotográfico de captação de luz pela câmera até a revelação da imagem. A fixação da luz em um suporte trouxe um elemento novo para um fenômeno físico já conhecido na ótica que seria a câmera escura, origem da ferramenta para o registro fotográfico.

A partir da década de 40 do século 19, a fotografia passaria de experimento científico e tornar-se-ia o olhar do pintor-artista que capturaria através da máquina a imagem da natureza externa ao ser humano. Entretanto, o acesso da fotografia ao público em geral ainda demoraria quase meio século, mais precisamente, no final do século 19. Seria através dos experimentos de Kodak e sua visão de pouco esforço para o registro fotográfico, que tornaria acessível a fotografia ao cotidiano da população.

O desenvolvimento da fotografia não foi linear, e muito menos progressivo, demoraria para que se tornasse uma arte com sua própria linguagem e que firmasse as características de sua ontologia estrutural: uma máquina que captaria a imagem e a registraria em um suporte para exposição. Somando-se a um conjunto de técnicas, tecnologias e conhecimentos necessários a tornar a imagem compreensível ao olhar de quem a observava. Criando-se, assim, um campo artístico para as representações gráficas no qual a mão humana seria dispensada como ferramenta.

Gradativamente, haveria ainda uma incorporação neste campo do formalismo e da estética da máquina, representada por paradigmas inerentes a esta no processo industrial, como: 1) a ideia de movimento; 2) a divisão técnica do trabalho; 3) o objetivismo; e, 4) a fragmentação do olhar (montagem).

Não seria de todo errado afirmar que mesmo surgindo antes do cinema, a

fotografia só se tornaria arte depois deste. Esta afirmação não pretende esgotar a discussão sobre a relação da arte e a representação fotográfica, mas, como será reforçado à frente, não se desconsidera o Pictorialismo ou o Straight Picture (Foto instantênea) como arte fotográfica, apenas estes exemplos de expressão artística não incorporavam a visão maquinista como linguagem. Pois, buscavam para sua construção imagética elementos da pintura ou de uma visão naturalista da arte.

A fotografia, ironicamente, iria formular seus paradigmas industriais e estéticos a partir do cinema, que estava se constituindo como arte; e, como defende esta tese, definiria sua linguagem nos rudimentos teóricos que fundamentariam a fotomontagem.

Dos 4 (quatro) paradigmas industriais supracitados da estética industrial que o cinema incorporaria, a montagem seria o que constituiria a linguagem cinematográfica. Portanto, a montagem seria o componente que colocaria o cinema como expressão artística, sendo considerada sua quintessência estética.

A fotografia, ao contrário, só incorporou estes paradigmas industriais quando as vanguardas modernistas (inicialmente o dadaísmo, quase concomitantemente o surrealismo e, por fim, o construtivismo) iriam lhe colocar no patamar de arte industrial, com processo de produção maquinista e, trazendo do cinema, o conceito de montagem para as representações das imagens captadas pelas câmeras e reveladas do negativo.

Nesta construção argumentativa, defende-se que o fotógrafo se tornaria um montador e a linguagem que se construiria seria a da fotomontagem, a partir da imagem fotográfica ou dos elementos imagéticos apropriados na elaboração de artefatos artísticos. Ou seja, a partir da incorporação de uma estética da máquina, fundamentada em: (1) o olhar do fragmento; (2) a apropriação de imagens ou objetos já existentes; e, (3) a montagem, poder-se-ia dizer que a fotografia assumiria os rudimentos de uma linguagem artística e uma estética que a distanciaria da pintura e do pictorialismo, conferindo-lhe um caráter de arte industrial com os elementos estéticos constitutivos próprios.

Defende-se nesta tese que a fotomontagem seria o componente de estruturação deste olhar complexo e multifacetado, no qual a imagem fotográfica perde a sua relação com o pictorialismo, correlacionado a uma verdade da representação da imagem, que estaria no cerne da fotografia. Segundo Ades (1976, p. 7, tradução do autor), “a manipulação de fotografias é tão antiga como a própria fotografia”, ou seja, a fotomontagem surgiria praticamente concomitante à fotografia

no século 19, pois a manipulação de imagens registradas por dispositivos mecânicos fazia parte da própria câmera fotográfica.

Neste contexto, uma das investigações desta tese seria como os movimentos vanguardistas do início do século 20 tornariam a técnica de manipulação em algo quase que inerente a captação da imagem e seu uso estético, assumindo aspirações políticas. Contribuindo, assim, para a averiguação da hipótese principal deste trabalho: se a fotomontagem seria a linguagem de construção de imagens na fotografia, denotando seu sentido estético e político. Esta questão fundamentaria a construção de um campo artístico, tendo por princípio a montagem na elaboração de imagens e artefatos, incorporando do processo industrial a produção em série e tendo a máquina como principal ferramenta artística. Contaminaria, também, o fazer e o entender a arte neste período e desmontaria a visão contemplativa sobre mundo externo, que era visto como espelho ou mera representação da realidade. Colocando ainda de lado o pictorialismo e passando o entendimento da arte a ser fruto do conflito entre as partes que comporiam a obra, criando o efeito de choque entre o olhar de quem observa e aquele de quem produziu a obra artística, explicitando as várias partes que montariam objetos, imagens ou conceitos.

A princípio, na análise dos movimentos vanguardistas, as transformações estéticas formuladas pelo Dadaísmo, com a ideia de apropriação de objetos à obra artísticas, trariam à fotografia o uso de imagens e objetos de maneira aleatória. Tais transformações reverberaria na desnaturalização da imagem fotográfica e de sua composição imagética, distanciando-a da representação da realidade e tornando-se uma ferramenta a mais na criação do objeto artístico. Este ponto seria o *germem* de uma linguagem do fragmento fundamentada na justaposição de elementos, objetos, texturas que construiriam a obra de arte. Neste contexto, a fotografia seria desmontada, montada e remontada, no processo artístico criativo das primeiras vanguardas do século 20, através das técnicas de colagens e cortes para construir o sentido alógico de fragmentos do olhar e da obra.

As vanguardas modernistas: o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo abriram as possibilidades para que os *media*, fora do universo artístico tradicional, voltados à produção industrial invadissem o campo da arte e trouxessem a lógica industrial e maquinal para a visão da realidade de maneira fragmentária e impregnando a simulação do movimento, em todos os sentidos, na produção de arte.

Nos procedimentos metodológicos da pesquisa, se construiu: 1) a delimitação

da montagem como princípio artístico; 2) a delimitação da fotomontagem na criação fotográfica; 3) a inserção da fotomontagem como linguagem fotográfica (Rodtchenko); 4) a definição da fotomontagem em contraponto aos conceitos de colagem, fotocolagem, colagem de imagem, montagem e montagem de imagens (oficinas); e, por fim, 5) a argumentação da proposta do olhar fotomontador ou Fotoglaz (estranhamento).

No levantamento das acepções para o conceito de montagem, partiu-se de um estado da arte do conceito, que tanto serviria para uma atualização como também para observar o seu alcance em várias áreas de conhecimento e atividades profissionais. Tal tarefa ampliou a visão sobre montagem, indo além do já citado, a construção por partes de um objeto industrial ou a elaboração de um artefato artístico por um dispositivo, construído através de suas partes integradas. Poder-se-ia ir mais longe temporalmente, atrelando a montagem a um conceito anterior, o de estrutura, remontando a origem deste conceito, desde a fundamentação do pensamento aristotélico do século 4 a.C passando pelo Tomismo do baixo-medieval, chegando às teorias do estruturalismo nos séculos 19 e 20.

O termo montagem a ser trabalhado se define pelo ato de montar literalmente um objeto industrialmente através do encaixe de suas partes, perfazendo o todo através de seus fragmentos. Não é uma técnica isolada mas um processo produtivo, que isola o operário/produtor do objeto final, tornando-o especialista em apenas uma fase ou etapa de construção de artefatos industriais, já que aquele associado às máquinas produzem uma mínima fração do objeto industrial, não enxergando o todo na ponta final do processo. Este contexto industrial, delimita o conceito de montagem ligado intimamente ao próprio fazer da sociedade do período, sendo um processo bem mais amplo, que deságua em uma forma de pensar e acima de tudo uma expressão social de um dia a dia dominado pelos artefatos industrializados em todos seus aspectos.

Para esta tese, delimitou-se o conceito de montagem, oriundo do cinema, como processo técnico de produção e exposição de imagens em suportes que estariam associados ao processo industrial com utilização de dispositivos técnicos.

No cinema, que incorporou o processo de montagem na sua produção, o termo perpassa a própria linguagem cinematográfica e representa também a maneira de criação de uma película, através de fragmentos de imagens e sua ilusão em movimento, até mesmo na produção do conteúdo narrativo da obra.

Como poder-se-ia perceber, há um campo amplo de aplicações e acepções sobre montagem, contudo, uma será tratada como pano de fundo maior desta tese, a montagem como forma de pensamento de uma sociedade cuja a mentalidade estaria associada aos artefatos tecnológicos que inundam o cotidiano das pessoas, exigindo uma nova estética e arte centradas na industrialização e mecanização de como se ver o mundo.

As grandes transformações técnicas seriam geradas quando, a partir do uso das máquinas, substituiriam o trabalho humano ou animal. Este processo não só alterou as relações do ser humano com os objetos produzidos, como também, a própria elaboração destes, quando começam a fazer parte dos principais momentos do dia a dia das sociedades. A arte, no início do século 20, começaria a apresentar técnicas cuja sua reprodução em série levaria a uma cisão com os antigos padrões aristocráticos e tradicionais de elaboração do objeto artístico.

Analisar-se-á também a montagem no seu sentido estético, mais associada à criação pela mistura e apropriação de objetos e imagens ao artefato artístico, cujo processo criativo passa por um montante de objetos que geram sentido ou não ao final. Por exemplo, o Construtivismo Russo associaria esta visão estética, de forte origem industrial, à arte através do corpus teórico do marxismo. Pois, devotaria uma dimensão social à máquina como transformadora do mundo, e fundamentado na dialética marxista, colocaria a ferramenta como determinante sobre a produção e a expressão artística.

No campo estético, o Construtivismo seguiria uma linha teórica que adequaria o materialismo dialético, da realidade concreta do manejo das ferramentas para a produção de representações estéticas. Portanto, demarcar-se-ia uma coerência estética em uma linha de pensamento que unava os manifestos do Cubofuturismo e o Raionismo ao conceito de Faktura e do Suprematismo ao conceito de Factografia (pós-revolução 1917). Tais movimentos e conceitos artísticos tinham por referência a relação ser humano-máquina. A partir destes elementos da estética maquinal, Faktura e Factografia, constituir-se-ia o conceito de fotomontagem característico desta arte da máquina e da estética da montagem.

A importância de se estudar o processo de decomposição da forma e da percepção dos objetos artísticos, encontrado nos postulados dos manifestos dos movimentos artísticos do início do século 20, estaria em analisar a arte que se desprende da representação em si e se concentra na ferramenta e na sua diluição em

um artefato social, não apenas individual.

A Fotografia, juntamente com o Cinema e Design, seriam os novos paradigmas desta nova arte cujo o suporte está no processo industrial e mecânico. O uso de novos *media*, na produção artística, seria conceituada de Factografia pelas vanguardas soviéticas, sendo a união das técnicas e tecnologias de reprodução mecânica voltadas para uma produção em série e para as massas.

Dentro da cronologia das vanguardas russas poder-se-ia atestar seu ideário convergido para produção de arte no qual o suporte eram os novos meios de produção de cultura, como o Cinema, a Fotografia, a Propaganda de agitação e o Rádio. Para uma nova visão de mundo haveria necessidade de uma nova arte, que se afastasse da visão anterior e se aproximasse das transformações cotidianas, captadas pela máquina e pela máquina reproduzidas. Dos movimentos artísticos que iriam produzir sob estes preceitos, o Construtivismo seria o que mais se aproximaria das tentativas de transposição da teoria para a prática de ideias que centravam na produção da arte em *mass media*.

Por esta importância do Construtivismo, será analisada a produção de Aleksandr Rodtchenko, exemplar da transformação da arte russa, do Cubofuturismo ao Construtivismo, passando pelo Suprematismo e o Produtivismo. A obra de Rodtchenko permeou praticamente todos os movimentos artísticos que marcaram as décadas de 1910 e 1920 na Rússia e pós 1917 na União Soviética.

Neste processo de transição da arte vanguardista, das primeiras décadas do século 20, a produção de Aleksandr Rodchenko iria ser uma das mais variadas. Na revista LEF/ NOVI LEF de 1923 a 1928, obteve uma amplitude de produção e de participação artística, juntamente com Varvara Stepanova, Liubov Popova, Gustav Klutssis e Vladimir Maiakovski, aglutinando os principais debates sobre arte da época.

A partir deste contexto, propõe-se como objetivo principal definir a fotomontagem como linguagem da fotografia baseando-se na estética maquinal da vanguarda Construtivista Russa, e tendo por estudo de caso o processo artístico de Aleksandr Rodtchenko.

Para chegar a tais juízos, teve-se como objetivos específicos:

a) Elaborar um levantamento sobre os conceitos usados, principalmente o de montagem e de fotomontagem, e de como se encontrava o debate sobre estes conceitos, atualizando a bibliografia;

b) Pesquisar sobre as fontes originais que registram o processo artístico de

Aleksandr Rodtchenko, gerando uma biblioteca de documentos sobre o assunto, englobando as revistas do período construtivista, bem como, os artigos e manifestos sobre montagem e fotomontagem, disponíveis em arquivos digitais e em sites de instituições de pesquisa e museus internacionais;

c) Submeter os originais a tradução, principalmente quando na língua russa, com auxílio de tradutores com proficiência, buscando fontes não contaminadas por traduções de segunda ordem;

d) Levantar os estudos técnicos sobre Fotografia e fotomontagem, como também, sobre Cinema e Artes Visuais ligadas ao contexto e período estudado, delimitando áreas de conhecimento necessárias;

e) Estudar as principais correntes vanguardistas do século 20, seus principais artistas e sua produção, textos críticos e debates sobre arte e o objeto artístico, dando ênfase ao Construtivismo Russo e na obra de Aleksandr Rodtchenko, representante deste movimento, servindo como estudo de caso para fundamentar as hipóteses anteriormente levantadas;

f) Confrontar a teoria e a prática da elaboração de definições e conceitos sobre fotocoloragem, montagem de imagem e fotomontagem através de oficinas. Esta etapa foi subsidiada por estudos sistemáticos realizados dentro do grupo de pesquisa em Fotomontagem, formalmente constituído no Campus Olinda do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), do qual o autor é o pesquisador responsável. No total, três oficinas de fotomontagem foram idealizadas e executadas e seus desdobramentos que ajudaram no esclarecimento de determinados becos conceituais e teóricos.

g) Analisar o impacto e transformações estéticas e artísticas provocadas pelas mudanças na arte com a introdução de elementos industriais e novas ferramentas na produção artísticas, voltando-se para uma visão maquinal e política nas atividades artísticas e do dia a dia das pessoas;

h) Elaborar juízos sobre os conceitos estudados e os que foram reelaborados com a aplicação das oficinas de fotomontagem.

Estes objetivos específicos estruturaram o caminho para argumentar sobre a hipótese principal que era definir a fotomontagem como a linguagem artística da Fotografia baseada em uma estética maquinal, centrada na ferramenta, mudando o olhar da arte sobre o cotidiano ao desmistificá-lo e desnaturalizá-lo.

Dentro desta hipótese maior, havia duas hipóteses secundárias de fundamental importância:

1) A diferença da obra que utiliza a fotocoloragem da que utiliza a fotomontagem estaria no caráter unitário da primeira e da reprodutibilidade da segunda?

2) A diferença do processo de construção de imagens que utiliza a fotomontagem e do que utiliza o fotograma único (Fotoglaz) seria o uso câmera fotográfica?

As definições de fotocoloragem e fotomontagem foram encontradas em vários autores, que serão citados ao longo desta tese, mas que não respondiam uma questão que acompanhava o estudo, em qual o ponto chave diferenciava-se os processos acima descritos.

Assim, um dos primeiros passos para a definição e delimitação destes conceitos foi confrontar as referências teóricas ao aplicar suas definições de fotocoloragem e fotomontagem, que estavam muito contaminadas pela proximidade entre os dois processos e cujo o entendimento de seus limites eram fundamentais para o desenrolar da pesquisa.

Além do estudo teórico que se iniciou com um estado da arte sobre os conceitos capitais para a tese, como o de montagem e o de fotomontagem, sentiu-se a necessidade de desenvolver atividade prática que confrontasse o conceito e sua aplicação. Para tal foi de fundamental importância o estudo sobre fotomontagem e Construtivismo desenvolvido pelo grupo de pesquisa “Fotomontagem: das vanguardas soviéticas ao processo digital de imagens”, no Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco – IFPE, composto por alunos dos cursos técnicos subsequentes (com ensino médio completo) em Computação Gráfica e Artes Visuais

A oficina de fotomontagem do IFPE/Olinda, ministrada em conjunto com Xadai Rudá, artista plástico que se dedica à produção em Fotocoloragem e é graduando em Artes Visuais/Licenciatura (UFPE), se constitui como parte fundamental dos procedimentos metodológicos adotados para investigar como os processos artísticos analisados poderiam ser reproduzidos e apreendidos de forma que pudessem ser melhor teorizados e reconhecidos como uma linguagem. A oficina será detalhada no capítulo 05.

A partir da oficina, evidenciou-se que a chave para o entendimento da mudança entre a fotomontagem em fragmentos para o fotograma único (Fotoglaz) seria a ferramenta, no caso a câmera, que estaria organizando pelo olhar os elementos que iriam construir o processo criativo. É a partir da manipulação dos fragmentos e sua

síntese pelo olhar da câmera, que este passaria a organizar o que o olho enfoca, delimita e mostra, resultando a imagem em um fotograma único.

Defende-se que este processo não seria entendido mais como uma atitude passiva, como mero apertar do botão da máquina, mas ativa na definição de que elementos deveriam ser enquadrados e destacados em um só fotograma. Nesta ação pró-ativa, fixar-se-ia o deslocamento e o movimento na imagem fotográfica, tornando-se dinâmica pela construção artística da fotomontagem. Daí se fundamenta a argumentação desta tese pela compreensão de fotomontagem como a linguagem da fotografia.

Outro entendimento importante deste estudo, que apareceu no desenrolar das 3 (três) oficinas, foi a percepção que a criação da imagem por fotomontagem estaria se tornando um processo coletivo e colaborativo de construção artística. Pois, no momento da elaboração de uma iconoteca (biblioteca de imagens recortadas e disponíveis) por todos os envolvidos nas oficinas, com registro de vários olhares cujos recortes poderiam ser utilizados pelos participantes da atividade. A partir daí, recriar-se-ia novos olhares, ampliando-se a ação da câmera na captação de novos elementos visuais.

Estas conclusões foram incrementadas e confirmadas a cada oficina realizada. Apesar do público de cada oficina ter formação e idades diferentes, estão imersos na mesma realidade espaço e temporal atual, com acesso e apropriação no uso de câmeras digitais.

A tese está estruturada da seguinte forma seguindo o que foi explanado acima:

a) No primeiro capítulo, faz-se uma introdução explanando os objetivos, as hipóteses e procedimentos metodológicos da tese, além de apresentar os conteúdos de cada capítulo;

b) No segundo capítulo, faz-se uma análise da ferramenta e do campo da Fotografia, desde a sua sistematização como aparelho (re)produtor de imagem até os debates surgidos com a ideia de uma máquina fazendo arte. Segue-se um histórico do desenvolvimento da estética da Fotografia e da relação entre técnica e arte no século 19 e início do 20;

c) No terceiro capítulo, elabora-se um referencial teórico e conceitual sobre montagem e fotomontagem, do contexto industrial até suas definições como paradigmas estético-artístico;

d) No quarto capítulo, traça-se uma genealogia da fotomontagem

Construtivista, nos primeiros movimentos vanguardistas russos até a consolidação dos paradigmas da arte na estética da máquina. Analisa-se os conceitos de Faktura e Factografia importantes para o entendimento da fotomontagem como fotograma único e, por consequência, como linguagem da Fotografia;

e) No quinto capítulo, averigua-se os conceitos estudados e as hipóteses levantadas através de duas abordagens: (1) análise da utilização da fotomontagem na produção artística de Rodtchenko, tanto como somatório de fragmentos de imagens quanto fotograma único; e, (2) realização de oficinas de fotomontagem para compreender os conceitos e as diferenciações entre colagem, fotocolagem, colagem de imagem, montagem e montagem de imagens. Conclui-se apresentando o conceito de Fotoglaz que fundamenta a fotomontagem como linguagem da Fotografia;

f) No sexto capítulo, apresenta-se o conceito de *estranhamento* (Ostrannanie) cunhado por Chklovski, que refletia a posição do artista sobre a obra criada, como uma teorização que fundamentaria o Fotoglaz. Compara-se ainda o conceito de Chklovski, com seus correlatos: *efeito de distanciamento* (V-effekt ou *Verfremdungseffekt*) de Bertolt Brecht e o *desencanto* (Entzauberung) de Walter Benjamin. Tais teorias relacionar-se-iam com este novo olhar que a máquina traria sobre a realidade e a fotomontagem como umas das linguagens deste olhar;

g) Por fim, no sétimo capítulo, seguem-se a conclusão e as considerações finais do autor.

2 A FOTOGRAFIA E O MOVIMENTO

A história da fotografia poderia ser facilmente datada a partir dos primeiros estudos e experimentos frutíferos de fixação da luz em um suporte sensibilizado. Seria por volta de 1816, o primeiro registro da luz em uma placa, feita pelo químico Joseph Nicéphore Niépce. Contudo, apenas 10 anos após ter-se-ia preservado sua fotografia tirada da janela do seu laboratório, como moldura, e ao fundo o telhado deste, no qual pode-se identificar os objetos e a paisagem a captada (Figura 1). Esta fotografia de Niépce:

Embora seja o único exemplo de seu trabalho com a câmera que durou até hoje e parece ser datado de 1827, suas cartas não deixam dúvidas de que ele conseguiu fixar a imagem da câmera uma década antes” (NEWHALL, 2002, p.13, tradução do autor).

Nos primeiros momentos da fotografia, esta seria tratada como experimento e estava no conjunto das transformações científicas que passava a Europa do século 19.

Figura 1 - Vista da janela em Le Gras



Fonte: Heliografia, coleção Gernsheim, Centro de Pesquisas Humanas, Universidade do Texas, Austin.
Disponível em: <<https://monoskop.org/Photography>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

O processo de fixação da luz na Fotografia se ajustaria a um mundo cujo processo tecnológico andava a passos largos e, gradativamente, esses avanços iam desembocando no dia a dia das pessoas. Mais do que viria a ser um experimento

artístico, como já mencionado, a Fotografia seria um experimento científico, abalizado em um conjunto de técnicas e aparatos tecnológicos para registro da realidade objetiva, exterior ao olho humano.

Das primeiras experiências de Niépce ao daguerreotipo, praticamente levar-se-ia uma década, para que a máquina se afastasse do experimento químico e trouxesse uma experiência estética, de fruição e educação visual para aquele que via o registro fotográfico.

Concomitantemente com desenvolvimento técnico e tecnológico da Fotografia, haveria também a construção, ou uma busca, de um novo olhar sobre a realidade. Essa educação do olhar, através da imagem fotográfica, seria um longo processo. Começaria pelo reconhecimento da importância dos pontos que tornavam o registro fotográfico algo cognoscível e legível àqueles que, pela primeira vez, tomariam contato com esta nova forma de representação da realidade, ou seja, da imagem fotográfica. Newhall (2002, p.17, tradução do autor) documentaria que “Niepce retornou à França em 1829 determinado a concentrar-se no que chamou de pontos de vista, com ‘o único objetivo de copiar a natureza com a maior fidelidade’ ”.

A aproximação do registro fotográfico ao olhar binocular humano não aconteceria de forma instantânea, ou como se levaria a crer, que a Fotografia já surgiria pronta em suas representações, paradigmas e linguagem. Buscar-se-ia na Fotografia, ao máximo possível, a criação de uma imagem que retrataria os objetos como o olhar humano se acostumara, ou se educara, a ver através da Pintura e do Desenho.

Assim, “o olhar”, que importa a este trabalho, seria o olhar objetivo surgido a partir do Renascimento cultural, ligado à sociedade moderna e eurocêntrica. Segundo Bosi (1988, p. 65), o chamado “olhar ocidental” seria uma forma de “ver”: “A frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de in-tencionalidade’, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos”.

Este olhar não poderia ser generalizado e muito menos universalizado, pois, a perspectiva, seu elemento principal, surgiria em um contexto social apropriado. O mesmo paralelo poderia ser associado à Fotografia e seu contexto histórico. Reforçando que mesmo com essa tradição do olhar ocidental, o olhar fotográfico do século 19 ainda passou por um longo processo de construção e delimitação.

Na Fotografia, a tecnologia faria parte do seu instrumental, mais do que as

técnicas e os recursos de sua viabilização como aparelho de registro do cotidiano. Nesta tese, entende-se por tecnologia todos os elementos físicos e teóricos que tornam um aparelho / dispositivo / instrumento próximo de quem o utiliza (FLUSSER, 1985). Diferencia-se, assim, a tecnologia da técnica, esta exigindo um apuro de conhecimento e de habilidades sobre um determinado aparelho. Enquanto, a tecnologia seria voltada para aparelhos que se apropriam da técnica facilitando o seu uso por não-iniciados ou, nas palavras de Flusser (1985), uma programação do aparelho para o usuário final, no caso em questão, o fotógrafo.

Por exemplo, o aparelho de registro fotográfico, o daguerreotipo, apareceria posteriormente ao surgimento e acúmulo das várias técnicas de fixação da luz. Entretanto, não o eximiu de sua característica em ser um aparelho científico, manipulado por conhecedores desta tecnologia.

O daguerreótipo tornar-se-ia um elemento da propaganda da indústria europeia e, no caso específico, da francesa, ao ser divulgando pelos principais portos dos vários continentes em demonstrações públicas como um novo aparelho, que fazia uma “pintura” mais rápida e mais próxima da visão humana, isso ainda em idos da década de 40 do século 19. Desta forma, como afirmaria Newhall (2002, p.27, tradução do autor), “O processo de daguerreótipo parecia a princípio excessivamente complicado, e o governo francês ordenou que Daguerre fizesse demonstrações em público”.

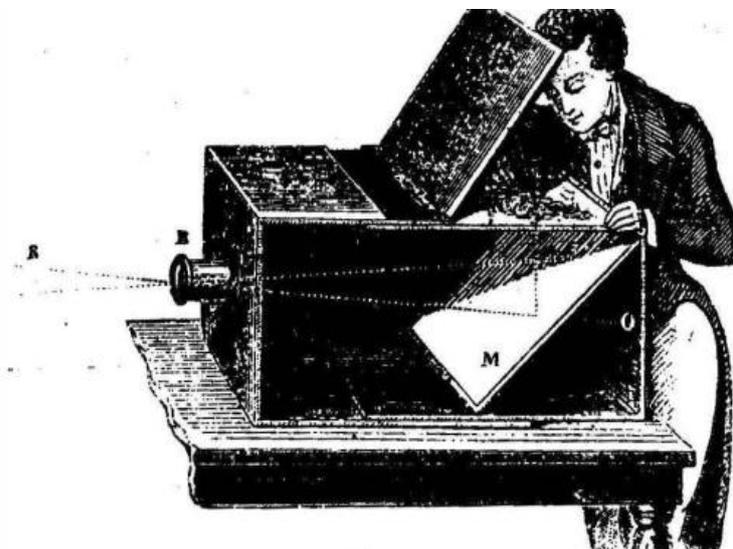
Os estudos ópticos sobre a Fotografia já seriam realizados desde o conhecimento da técnica da Câmara Escura, recurso utilizado na Renascença para ampliação de imagens e para tratados sobre a visão humana e a perspectiva.

Os retratos com câmera (escura) foram feitos desde o final do Renascimento. O princípio da câmera (escura) é conhecido há muito tempo: a luz que penetra através de um pequeno orifício, da parede de um quarto escuro, forma na parede oposta uma imagem invertida do que está do lado externo (NEWHALL, 2002, p. 9, tradução do autor).

A Câmara Escura é um dispositivo que consiste em uma caixa fechada na frente e nas laterais tendo ao fundo o anteparo translúcido, na frente um pequeno furo para a entrada de luz que se reflete e é projetada no fundo translúcido, com um pouco de opacidade que permita a visualização de objetos e espaços que estão sendo iluminados à frente neste anteparo. A imagem projetada ao fundo aparece de cabeça para baixo, embora se aproxime visualmente do que se esteja focando/mirando com

a caixa/câmera (Figura 2).

Figura 2 - A câmera escura



Fonte: NEWHALL, Beaumont. Historia de la Fotografia. GG Gustavo Gili . Barcelona. 2002.

Alguns artistas utilizar-se-iam deste aparelho para estudos científicos, outros como recurso artístico para o auxílio na representação de paisagens colocando um papel com certo grau de transparência para copiar o objeto/espaco refletido.

A câmera escura, que no princípio era uma sala grande o suficiente para o artista entrar, era inútil até que se tornou portátil. Nos séculos XVII e XVIII, uma lente foi colocada no final de uma caixa de dois pés de comprimento (pouco mais de 60 cm), enquanto a outra extremidade foi coberta com um vidro fosco ou semi-opaco. A imagem da lente alcançou o vidro e podia ser vista de fora da câmera (NEWHALL, 2002, p. 9, tradução do autor).

A Câmera Escura permitiria uma analogia entre o registro da luz e o olhar humano, auxiliando na definição de algumas regras para o estudo da perspectiva e das proporções nas obras artísticas renascentistas. Esta tecnologia não permitia sua fixação em suporte sem o uso da mão humana através do desenho no papel sobre a imagem projetada no vidro. A Fotografia iria permitir que esta imagem projetada fosse fixada em um suporte quimicamente preparado. Ou seja, como resumiria Newhall (2002, p.13, tradução do autor): “A fotografia é basicamente uma maneira de fixar a imagem da câmera (escura), usando a ação que a luz exerce sobre substâncias sensíveis a ela”.

A associação de várias áreas do conhecimento na produção de artefatos propiciaria o acesso a setores da sociedade que estavam bem distantes desta tecnologia de representação, criando uma relação de demanda para tais artefatos como forma de aquisição de bens simbólicos. No caso da Fotografia, este processo de acesso aos seus produtos, por assim dizer, seria em saltos qualitativos e quantitativos no seu uso e reprodução.

Se no momento inicial da descoberta do processo fotográfico, a imagem fotográfica seria restrita a poucas pessoas, tanto pelo custo da tecnologia quanto de sua reprodução, pois o valor atribuído ao registro seria elevado por ser raro e custoso. Com o desenvolvimento tecnológico do registro fotográfico surgiria um grupo de técnicos que, possuindo acesso a esses *media*, permitiriam o aparecimento dos estúdios fotográficos, que aos poucos iriam tornando acessível ao consumidor comum esse tipo de registro. Como já mencionado, este processo seria longo e praticamente perpassaria a segunda metade do século 19 com o surgimento estúdios e fotógrafos profissionais.

Vale ressaltar, entretanto, o impacto da Fotografia dar-se-ia mais pelo rompimento que causaria como uma nova visão de arte: maquinal, reproduzível e massificada. Embora lento, como já ressaltado, o desenvolvimento da tecnologia fotográfica colocaria novas questões ao olhar artístico, como por exemplo, o fim da arte pictórica que poder-se-ia confirmar com a frase do artista plástico Paul Delaroche ao saber do Daguerreótipo, em meados da década de 1840, que “a Pintura havia morrido” (STRICKLAND, 2002, p.95). Entretanto, na realidade, o que haver-se-ia constatado seria que a arte como representação objetiva do mundo estaria sendo contestada.

Importante ressaltar que, além de ser um aparelho tecnológico, o daguerreótipo também seria uma técnica de reprodução que tinha a dupla função positivo e negativo no mesmo suporte. Ou seja, tanto seria o produto final como também a matriz de reprodução ampliando a possibilidade de novas cópias (MUSEE D'ORSAY, 2018). Paralelamente ao seu desenvolvimento, haveria outras técnicas para a reprodução de imagens, que também estariam associadas à proliferação de revistas ilustradas, jornais e almanaques, a partir de 1850, quando iria ocorrer uma grande expansão da reprodução de literatura para as massas, bem maior que nos períodos anteriores. Em suma, a Fotografia faria parte deste panorama do surgimento de novas técnicas de reprodução de imagens, de difusão de ilustrações e da arte pictórica no sentido geral.

Pessoas de todas as classes posavam diante da câmera, porque a produção era comparativamente barata e as hierarquias financeiras importavam muito pouco. Homens e mulheres famosos, como os cidadãos menos conhecidos, que de outra forma teriam sido esquecidos, deixaram seus traços impressos na placa prateada [...] (NEWHALL, 2002, p. 30, tradução do autor).

A calcografia, a calografia e a clichéria são algumas técnicas ligadas a tipografia que teriam na litogravura e na gravura em metal os mais difundidos meios para reprodução de imagens, adentrando até em grande parte do século 20. O termo calografia, segundo Newhall (2002, p. 64, tradução do autor), surgiu quando “Em 1841, William Henry Fox Talbot anunciou um avanço em seu processo de desenho fotogênico e deu-lhe o nome de calotype ou calotipo (palavra de origem grega que significa ‘bela imagem’)”. E, ainda sobre as técnicas de reprodução, Newhall (2002, p. 64, tradução do autor) complementaria que “Uma nova era começou em 1851 para a tecnologia da fotografia, com a invenção alcançada por Frederick Scott Archer, um escultor inglês. Foi um método de sensibilização das placas de vidro com sais de prata, usando colodion”.

Se a Fotografia não seria a responsável pelo grande acesso à cultura industrializada, ao menos poder-se-ia detectar que foi parte importante na difusão de bens culturais, no caso as imagens. Apesar de não ser algo tão barato quanto acessível, haveria um aumento na quantidade de daguerreótipos nas mãos de fotógrafos, iniciando a demanda por álbuns de família e levando a uma substituição do artista-pintor por um fotógrafo profissional ou estúdios fotográficos.

A fim de reunir fotografias de parentes, amigos e pessoas famosas, por volta de 1860, foram iniciados álbuns cuidadosamente encadernados. As fotografias, que eram de tamanho uniforme. para o mundo inteiro, poderiam ser facilmente encaixadas nas fendas de suas folhas. O álbum de família tornou-se um objeto comum da casa vitoriana, com o resultado de que grandes quantidades de fotografias sobreviveram até hoje. Como documentos de época, eles geralmente mantêm muito encanto e interesse (NEWHALL, 2002, p. 65, tradução do autor).

O processo que colocaria a Fotografia em um campo artístico que usasse suas próprias características técnicas também seria longo. Poder-se-ia dizer que só nas primeiras décadas do século 20, o ato fotográfico se afastaria da representação

figurativa da Pintura para, enfim, ser entendida como arte industrial e mecânica.

O desenvolvimento da química propiciaria as várias técnicas de reprodução fotográfica, porém a captura da luz na representação da realidade continuaria presa à tecnologia da Câmara Escura, exigindo do fotógrafo um domínio das técnicas de revelação e fixação das imagens para sua visualização e reprodução. O salto tecnológico qualitativo só iria ocorrer com a transição do daguerreótipo para a Câmara Fotográfica, no final do século 19, com a chegada da tecnologia do filme em rolo negativo. O que tornar-se-ia a marca da técnica fotográfica, simplificando o processo como um todo da captação de imagens pela Câmara até sua revelação, tornando-se viável economicamente com a comercialização de câmeras e do processo de revelação fotográfica industrial.

A partir do século 20, este processo de acesso aos meios técnicos da Fotografia, uniriam a tecnologia da Câmara Fotográfica à revelação rápida da imagem captada, popularizando e difundido o uso da Câmara pelo público em geral. Como Newhall (2002, p. 68, tradução do autor) afirmaria “Em contraste com aqueles que tentaram se rivalizar com o pintor usando uma câmera e lentes, centenas de pessoas usaram a fotografia, de forma simples e direta, como forma de registrar o mundo ao seu redor”.

Esta difusão e acesso à Fotografia, até certo ponto, desmistificaria também o ato fotográfico, realçando a técnica do olhar fotográfico pelo uso da Câmara, o que seria caríssimo aos Construtivistas. Pois, defendiam que a ferramenta determinaria o olhar, destacando o aparelho técnico e suas próprias leis estéticas e artísticas.

O contraponto a esta visão Construtivista estaria na visão de “arte de feira”, como Walter Benjamin desdenhava a Fotografia, por estar presente nos parques de diversões e pelo seu fácil acesso ao público em geral. Vista por ele como um entretenimento, já renunciando um fenômeno maior que seria tomar o olhar fotográfico para além da imagem revelada (BENJAMIN, 2014, p. 91).

Como aparelho e técnica, a Fotografia representaria um sinal dos novos tempos: a era da industrialização, dos avanços tecnológicos e de uma crença que a máquina solucionaria os problemas da humanidade. Assim, logo no início, a Fotografia colocaria um novo discurso em relação à arte, como toda nova técnica, haveria um processo de procura de parâmetros e de paradigmas, referências presentes ou passadas (McLUHAN, 1969). Seria nas linguagens artísticas classicistas e medievalistas, bem em voga no historicismo artístico do século 19, que os modelos

visuais para esta nova forma de fazer e pensar a arte foram assimilados.

Inicialmente, como já mencionado, o olhar fotográfico iria buscar suas referências na Pintura para construir sua linguagem, agregando um respaldo artístico e de cognoscibilidade para se ajustar ao modelo já sacralizado da arte pictórica. Tornando-se gradualmente inteligível, por parte de quem começaria a ver a realidade objetiva através da Câmera. Este atrelamento da estética fotográfica à Pintura, e aos seus cânones de representação, paradigmas e linguagem, sejam técnicos, estilísticos ou históricos, por um lado sedimentaria o olhar fotográfico do século 19, como o pictorialismo. Por outro, retardaria, de certa forma, uma linguagem fotográfica própria que levasse em consideração suas características técnicas, e que a referenciasse como uma arte mecânica e industrial por excelência, reconhecimento que só ocorreria no início do século 20.

Entretanto, no século 19, a Fotografia se aproximaria da Pintura, naturalista e pictográfica, na tentativa de sistematizar uma linguagem visual própria, explorando a principal característica da imagem fotográfica, a sua proximidade na representação daquilo que seria o foco que a Câmera capturaria: a realidade. Em outras palavras, a Fotografia buscaria na Pintura a tradição dos retratos e paisagens próximo da visão humana, praticamente usando a iconicidade da imagem como diferencial em relação a Pintura, mas reforçando o aspecto pictorialista e naturalista da imagem, que se aproxima da representação realista das coisas.

A imagem fotográfica teria por principal qualidade a proximidade visual com o que está sendo representado e, aos poucos, este apuro técnico ampliaria sua legibilidade e acuidade na representação imagética em relação aos objetos, devido aos avanços técnicos ao longo do tempo. Define-se, neste trabalho, como iconicidade a qualidade da imagem em se identificar com o que representa. Na semiótica peirciana, tal característica estaria no signo “ícone” (ECO, 1997, p. 99). Signo este que tem uma identidade visual com o objeto representado pela similaridade entre suas formas e, praticamente, tornando-se o objeto que se representa. O grande diferencial da imagem fotográfica estaria nesta similaridade com o objeto representado, o signo icônico seria idêntico ao que ele representa, pois identificar-se-ia formalmente com o objeto representado (ECO, 1997, p. 99).

O ícone, por si só, não caracterizaria a imagem fotográfica, sem embargo suas características tornaria a Fotografia a representação do real ou da realidade externa e, formalmente, passaria a ser considerada mais próximo ao olhar verdadeiro e

testemunhal da visão humana.

A imagem fotográfica além desta característica icônica, também adaptar-se-ia a algumas particularidades que a aproximariam do olhar humano como, por exemplo, as técnicas de representação pictórica apreendidas da Pintura. Sendo a perspectiva, uma das mais importante, que simularia a tridimensionalidade das ilustrações em suportes bidimensionais. Outro fator relevante seria a simulação da supressão da mão humana na “cópia” dos objetos e da natureza, conotando uma suposta superioridade do domínio da tecnologia sobre a capacidade humana. Estes paradigmas estariam além de qualquer técnica de revelação química ou de controle sobre o aparelho fotográfico.

A técnica iria além da ferramenta como Stiegler (1998, p. 4, tradução do autor) ressaltaria: “[...] o esquecimento domina o pensamento de Heidegger sobre o ser. O ser é histórico, e a história do ser nada mais é que sua inserção na tecnicidade”. Ou seja, a elaboração de artefatos não passa pela ferramenta em si, mas pelas possibilidades que a intenção e a racionalidade extrairiam dela. Nesta lógica, a fotografia seria, desde o seu início, manipulável e um recorte de determinado ponto de vista, se eximindo de ser verdadeira, pois seria representação, indo contra todo o pensamento que a colocaria como testemunho objetivo da realidade.

Vale ainda ressaltar que a mão humana se faria presente no ato quase artesanal que cercaria a Fotografia. Desde a montagem de cenários ao cálculo do tempo de exposição, diluiria o senso comum que colocaria o impacto da Fotografia como sendo rápido e profundo. Em suma, a própria técnica desmistificaria a Fotografia naquilo que o mundo industrial a definia: uma ferramenta que interferiria na percepção das coisas do mundo natural.

Seguindo o raciocínio de Heidegger, Stiegler (1998, p. 6, tradução do autor) afirmaria que tudo estaria relacionado “[...] ao ‘equipamento’ (das Zeug), que é o próprio sistema de referências que constrói o significado do mundo”. A técnica criaria uma necessidade além da ferramenta, neste caso a Fotografia aparece em todo seu conjunto de forças intelectuais e tecnológicas. Desta maneira a categoria de “meios”/ferramenta seria considerada por Heidegger como sendo uma determinação metafísica, não apenas o aparelho e suas qualificações técnicas/funcionais (STIEGLER, 1998). Assim, quem observaria e incorporaria esta nova forma de ver o mundo trazida pela Fotografia, não seriam inicialmente os fotógrafos, mas aqueles que buscavam novas linguagens artísticas para criticar e contestar a arte acadêmica

vigente: os pintores impressionistas.

As transformações técnicas da Fotografia iriam trazer novos elementos às representações gráficas, passando agora a influenciar a Pintura, mais especificamente a impressionista, a partir da década de 60 do século 19. Os pintores impressionistas começariam a buscar nos elementos ópticos e cromáticos da luz respostas para as suas questões estéticas. A partir das características da Fotografia também iriam se balizar para o questionamento do estatuto da arte acadêmica.

A Fotografia transformaria as artes pictóricas, entendidas como a Pintura e o Desenho e, posteriormente, as artes visuais em geral, afastando-as dos modelos classicistas e historicistas. Trazendo para o olhar da Pintura certos elementos prometidos pela tecnologia fotográfica e colocando a luz como um dos componentes fundamentais na captura das cores, formas e movimentos registrados pelo *medium* Câmera no seu instante.

Definindo-se a luz como elemento fundamental na arte pictórica, ter-se-ia duas linhas de raciocínio sobre a imagem fotográfica: a primeira seria a busca pela precisão fotográfica, alcançada por frações e inserções de luzes/cores na Pintura e não pela veracidade; a segunda, seria a busca pela captação do movimento, alcançada por estudos de cinemática a procura do instante perfeito que congelaria o tempo em seu fragmento menor: o átimo.

A partir do século 20, estes dois raciocínios iriam fundamentar teoricamente os movimentos artísticos que teriam na máquina como sua orientação: o Raionismo e o Cubofuturismo. Estes movimentos estariam na raiz das Vanguardas Russas, da primeira década do século 20, e defendiam a decomposição da forma e primazia da luz (raios de luz). Serão apresentados e analisados em detalhe no Capítulo 3, pois seus elementos estéticos estariam presentes na fotomontagem Dadaísta/Surrealista e, posteriormente, na fotomontagem Construtivista.

Neste trabalho, especialmente importante defende-se que a consolidação da fotomontagem como linguagem artístico-estético da Fotografia que teria seu início no Impressionismo tardio de Paul Cézanne, grande influenciador do Raionismo. Tal movimento seria entendido como pré-Vanguarda Russa que aboliria a forma como matéria da arte, elevando a luz (o raio de luz, daí Raionismo, ou Lutchismo, луч que significa raio em russo) como elemento principal (LARIONOV E GONCHAROVA, 1913).

Além da decomposição da forma pela luz, outro elemento que estaria associado

à fotomontagem seria a busca pelo movimento e seu instante único, apoiando-se nos estudos de cinemática, como já mencionado. Este contexto antecederia o cinematógrafo como uma máquina de espetáculo, bem antes de George Méliès fazer sua projeção em um café em Paris no ano de 1895.

Os estudos de cinemática utilizariam a Fotografia para registrar o movimento, através de aparelhos como o canhão ou fuzil de luz e uso da foto com lâmpada estroboscópica, para estudar o movimento nos seus fragmentos. Haveria a finalidade de estudo científico, aliás a desculpa dada pelos irmãos Lumière ao se negarem a vender o seu cinematógrafo ao mágico Méliès, seria que a invenção deles só serviria para fins científicos.

No dia da primeira exibição pública de cinema - 28 de dezembro de 1895, em Paris -, um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho, e Lumière desencorajou-o, disse-lhe que o 'Cinematographo' não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas (BERNADET, 1985, p. 8).

Poder-se-ia, amiúde, comparar a intenção de Méliès em querer comprar o cinematógrafo para entretenimento artístico, à mesma posição dos pintores impressionistas ao destacarem alguns aspectos da imagem fotográfica nos seus trabalhos. Eles foram além da ferramenta que estava a sua frente, "reprogramaram o aparelho técnico" (FLUSSER, 1985, p. 19), subvertendo não apenas a técnica ou a tecnologia, mas sua programação inicial.

O fotógrafo "escolhe", dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas sua "escolha" é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho [...]. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho (FLUSSER (1985, p. 19).

Ao compreenderem a programação e subvertê-la, os artistas, pintores por assim dizer, propoiam uma nova linguagem que se conciliaria com o próprio aparelho. No caso dos impressionistas, retirando do aparelho suas características de registro da imagem pictórica (o olhar naturalista), revertendo-o ao desnaturalizá-lo,

ressaltando sua origem do mundo da técnica e da máquina.

Duas coisas devem ser, portanto, retidas: 1. a práxis fotográfica é contrária a toda ideologia; ideologia é agarrar-se a um único ponto de vista, tido por referencial, recusando todos os demais; o fotógrafo age pós ideologicamente; 2. A práxis fotográfica é programada; o fotógrafo somente pode agir dentro das categorias programadas no aparelho (FLUSSER, 1985, p. 19).

Não obstante, ao contrário do que poderia se supor, no Impressionismo a incorporação de elementos da linguagem da Câmera Fotográfica como, por exemplo, o registro da imagem pela luz seria subsumido pela mão humana e a cor substituiria a luz pelos materiais utilizados para representar estes elementos na tela. Contudo, a Fotografia seria vista como arte segundo padrões do pictorialismo recorrente à Pintura e sua justificativa artística viria pela correlação com elementos técnicos e estilísticos da Pintura acadêmica e não do movimento Impressionista (Figura 3 e 4).

Figura 3 - Desenho Impressionista/Pontilhista. Georges Seurat.



Fonte: Mulher Costurando, 1882, Georges Seurat (1859-1891), 32x24 cm. (Photo by DeAgostini/Getty Images); Cambridge (Ma), Harvard University Museums, Fogg Art Museum.

Disponível em: <<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/woman-sewing-by-georges-seurat-32x24-cm-cambridge-harvard-news-photo/148278555#/woman-sewing-by-georges-seurat-32x24-cm-cambridge-harvard-university-picture-id148278555>>. Acessado em: 06, junho, 2018.

Figura 4 - Pintura Impressionista



Fonte: Olympia, 1863, by Edouard Manet (1832-1883), óleo em tela, 130x190 cm. (Foto de DeAgostini/Getty Images); Paris, Musée D'Orsay (Art Gallery).
Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/olympia-7087.html>.
Acessado em: 06, junho, 2018.

Reforçando o raciocínio acima no qual a Fotografia iria buscar na Pintura seu passaporte para a arte, ao incorporar elementos que seriam característicos da linguagem visual da arte pictórica, respaldar-se-ia a construção do olhar artístico segundo elementos das técnicas de composição e perspectiva de telas e quadros. Já que a Fotografia careceria de uma estética ainda a ser definida, justificável pela sua novidade técnica e o restrito acesso à sua tecnologia.

Os primeiros estúdios e fotógrafos iriam fundamentar a estética fotográfica na Pintura, em sentido oposto, a Pintura seria inundada por elementos que estavam mais ajustadas a uma estética fotográfica, com uso de pontos e manchas de luz. A ciência seria o fator principal deste constructo do olhar racional, objetivo e mensurável. Dentro desses parâmetros, presentes na Fotografia e sua iconicidade, frutos de um conjunto de técnicas, tecnologias e aparelhos que dariam à Pintura um novo olhar sobre a natureza objetiva, ressaltando-a pela luz como ágil e instável aos olhos humanos.

2.1. FOTOGRAFIA: A IMAGEM TÉCNICA E A TECNOLOGIA DA IMAGEM

A imagem fotográfica prescindiria de vários elementos para sua definição e qualificação conceitual, os quais podem ser elencados a partir das características técnicas na sua confecção, passando pelas características formais da imagem e às características ontológicas do olhar fotográfico. A este conjunto de características

Flusser (1985) conceituaria como “Filosofia da Caixa Preta”, que trataria a Fotografia de maneira ampla, indo além das questões técnicas de sua reprodução, de sua tecnologia de programação e do seu uso pelo fotógrafo.

Nas obras seminais de Flusser (1985) e Barthes (1980), a Fotografia seria estudada como meta-ferramenta, não restrita aos seus aspectos técnicos, e seria analisada para além do meio e a mensagem, entrando no campo da tecnologia e sua relação com o ser humano. Em ambas as obras, focar-se-ia na sua análise perpassando o objeto fotografado, o seu conteúdo formal, a memória imagética, o “olhar” contemporâneo e a imagem além da técnica.

Estes autores serão usados como referência na análise da Fotografia em relação ao ser humano e suas tecnologias de representações, destacando-se a relevância deles nesta tese pela maneira como abordam questões trazidas pela Câmera Fotográfica. Estas questões focariam a reprodução e a elaboração de imagens que não passariam pelo registro humano, porém se firmariam pela possibilidade do uso de um meio mecânico para substituir a mão humana e pela máquina se tornando a ferramenta em destaque.

O olhar fotográfico nas análises de Barthes (1980) estaria associado à elaboração de uma representação: a foto registrada em um anteparo, definida como um recorte, uma escolha, do disparador-fotógrafo. Este recorte seria um conteúdo desta escolha do olhar, daquilo que estava sendo fotografado e do impacto ou leitura feita pelo observador ligados à memória e ao reconhecimento de temporalidades contidas na imagem fotográfica. Ao que Flusser chamaria de imagem técnica:

Resumo, pois, o que pretendi dizer: fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las e descobrir os conceitos significantes. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se (FLUSSER, 1985, p. 21).

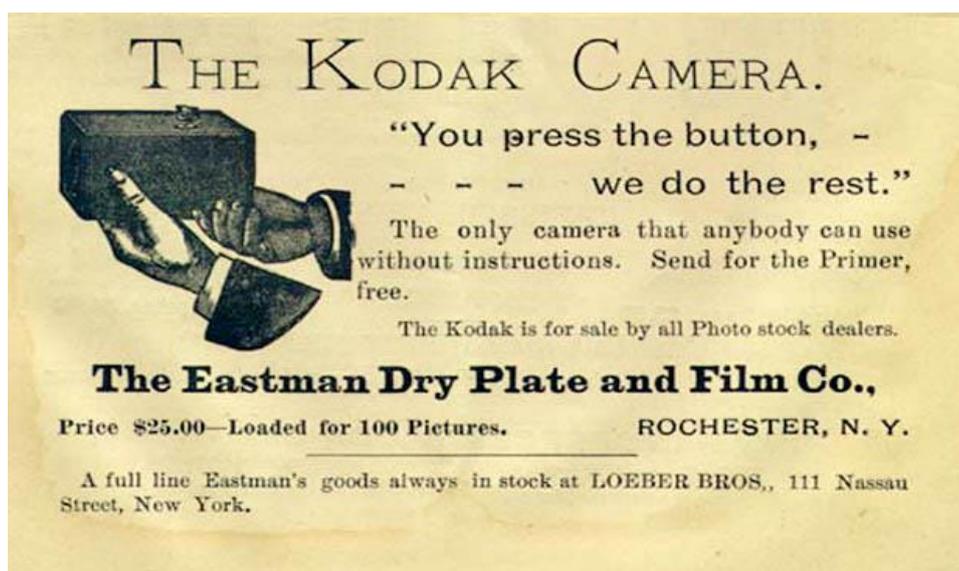
Para ambos autores, a tecnologia da Câmera Fotográfica engoliria processos, comprimiria o tempo e o espaço em fragmentos congelados destes, cuja programação do aparelho subordinaria a ação humana. Como diria Flusser (1985, p.21), “a intenção do aparelho prevalecera sobre a intenção humana”, e se resumiria no apertar do botão

do disparador, no conhecimento do tempo do obturador e na revelação do conteúdo focalizado, o que é similar ao *spectrum* barthiano:

O *Operator* e o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que e fotografa- do, e o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 1980, p. 48).

Quanto mais a Câmera comprimiria as técnicas, acelerando processos de produção de imagens, mais iria substituindo o trabalho técnico em determinadas etapas pela especialização das funções da tecnologia do aparelho. Além do mais, a ideia de uma máquina que dominaria todo o processo de registrar o momento se sobreporia a ideia do domínio do ser humano sobre a tecnologia, o que poderia ser resumido pelo slogan da propaganda da Kodak na última década do século 19: “Você só precisa apertar o botão” (Figura 5).

Figura 5 - Publicidade da Kodak, 1889



Fonte: Cartaz de Propaganda da Câmara Kodak, 1889.

Disponível em: <http://iconica.com.br/site/wp-content/uploads/2012/03/You_press_the_button1.jpg> Acessado em: 16, junho, 2018.

A incorporação da Fotografia no dia a dia das pessoas, estaria relacionado a

inundação de objetos industriais no cotidiano, gradativamente, porém em crescimento contínuo. A indústria se fazia presente na produção de bens de consumo do dia a dia e de bens simbólicos, nos centros urbanos de maneira mais marcante e, de forma mais pontual, nas franjas desses grandes centros.

Em muitos pontos, a cidade, e marcadamente as cidades industriais, iriam ser o grande difusor da Fotografia e personagem a ser retratado. Pois, desde os primeiros daguerreótipos, a busca da por uma linguagem da Fotografia, no mesmo caminho dos impressionistas, induziria a representação de um conteúdo urbano e de seus grupos sociais que começariam a ser a vedete da paisagem fotográfica.

A imagem técnica do registro dessas cidades teria por símbolo este olhar mecânico e figurativo que aos poucos a difusão do aparelho fotográfico iria ampliando o acesso de um maior número de pessoas àquela forma de representação que dispensava a ação de um pintor ou desenhista. Uma parte do processo de difusão da Fotografia estaria associada às exposições em feiras, eventos públicos e parques de diversões, democratizando o seu conhecimento. Neste meio tempo, o domínio desta ferramenta do registro fotográfico estaria distante de grande parte da população urbana, mas reforce-se que o uso da Fotografia como registro de imagens ainda estaria restrito a determinado grupo de artistas, por assim dizer, que usavam a Câmera como ferramenta.

O olhar fotográfico, por assim dizer, chegaria ao público em geral através das reproduções em jornais, revistas ilustradas ou álbuns fotográficos de família, para que depois o então aparelho fotográfico se popularizasse. Entretanto, sua reprodução ainda era vista como substituição a uma determinada corrente de pintores dedicados ao retratismo e ao paisagismo, e nos quais a Fotografia iria utilizar como referência nesta busca de uma linguagem visual. A difusão do aparelho fotográfico e seu reconhecimento popular representaria uma supressão da visão e da mão humana pela máquina, substituindo se não o pintor, ao menos o conhecimento técnico que este deveria ter em suas obras.

Como no Cinema, a reprodução e o suporte das imagens seria o que chegaria o público em geral, como prodígio da tecnologia industrial, e gradativamente estas novas tecnologias seriam apresentadas no intuito de se criar um gosto e uma demanda para tais objetos e produtos culturais. Haveria uma necessidade de se educar o olhar, no sentido de reconhecê-lo como nova linguagem e novos referenciais. Estes seriam assimilados, absorvidos e recriados, a partir de anteparos similares e já

conhecidos em sua proximidade visual com a Pintura.

A tecnologia fotográfica por mais se aproximasse do público final, sempre o colocaria como passivo e contemplativo na informação visual **veiculada**. Em sua Pequena História da Fotografia, Walter Benjamin colocaria esta distância em relação ao público, que de certa forma explicaria “o olhar mágico da Fotografia”, em máquinas que entreteriam o espectador, cuja emoção estaria se associaria a uma volta de montanha-russa ou no carrossel, ou mero lapso de tempo e da memória em um instante de diversão (BENJAMIN, 2014, p.91).

Ao se tornar parte de entretenimento, a Fotografia chegaria ao consumidor de bens simbólicos e culturais, como obra massificada, tanto pela difusão da sua reprodução em aparelhos (o registro fotográfico), como também, pelo suporte final (a imagem em papel fotográfico). Tal imagem técnica seria reproduzida e acessível a um preço módico em lugares que a diversão se mesclava com arte.

2.2 DO CAVALETE À MÁQUINA

Foi longo o percurso da Fotografia até se tornar uma linguagem artística baseada nos elementos intrínsecos a si. Defende-se, neste trabalho, que a fotomontagem seria esta linguagem, baseada nos elementos estéticos do aparelho fotográfico, afastando-se do conteúdo formal das Pintura. Afinando-se, assim, com o pensamento modernista, industrial e contemporâneo às transformações sociais que estavam correndo nas primeiras décadas do século 20.

Desta maneira a fotomontagem que se consolidaria como uma linguagem da arte fotográfica a partir da segunda década do século 20, teria sua origem quase concomitante ao surgimento da fotografia como coloca Ades (1976, p.7, tradução do autor), “a manipulação de fotografias é tão antiga como a própria fotografia”, ressaltando que, como técnica e manipulação, a fotomontagem fazia parte dessa procura por uma linguagem, que se voltasse para os elementos industriais e reflexos da sociedade urbana e maquinista.

Por todo o século 19 houve uma procura pela linguagem artística da fotografia, que poderia estar agregada à construção de cenários para conteúdo imagéticos para retratos ou paisagens, a manipulação dos negativos para recriação de outras imagens, a junção de imagens para criar o efeito da foto fantástica (15) (que utilizava para surpreender e até assustar o observador).

Nos livros de divulgação no século XIX sobre "divertimento fotográfico" e fotografias retocadas, falamos entusiasticamente de dupla exposição, de "fotografias de espíritos" (às vezes como o resultado inesperado de uma má lavagem de uma antiga placa de colódio, que a imagem anterior apareceu vagamente na foto), de dupla impressão e fotografias compostas. (ADES, 1976, p.9, tradução do autor)

Estas atividades e técnicas ligadas à fotografia já eram conhecidos e muito divulgados por todo o século 19, nisto ressalta-se que a fotomontagem não era novidade no processo fotográfico e, como já fora dito, surge praticamente com a própria fotografia.

Quando se afirma que a fotomontagem não era uma linguagem artística usada pela fotografia até ser incorporada pelas primeiras vanguardas modernistas, reforça-se que a principal característica a produção fotográfica do século 19 voltava-se para o conteúdo e os referenciais que se tomavam para o olhar fotográfico, o conteúdo classicista e historicista da composição fotográfica aproximando-a da atividade da pintura, bem como as correntes pictorialista e naturalista que usava elementos visuais típicos da pintura e do desenho de paisagem para dar ao aparelho fotográfico uma qualidade artística.

A fotomontagem começaria definir alguma diferenciação em relação aos elementos técnicos e conteúdo da pintura, ao voltar para si nas suas qualidades mecânicas industriais, se afastando das representações pictóricas que se baseavam na pintura historicista. Tal processo pode ser resumido nos textos de Nikolai Tarabukin: "Do Cavalete à Máquina" e "O Último Quadro" (TARABUKIN, 1923).

Neste processo a fotografia se afastaria não apenas da reprodução iconográfica, mas também da reprodução da imagem linear naturalista e pictórica sobre os objetos e a realidade. A fotografia como a representação final, o suporte sensibilizado com a gravação da luz, a imagem registrada por assim dizer, deixaria de ser o principal elemento da linguagem fotográfica tornando-se parte de um processo maior, fazendo parte de um fragmento da nova linguagem que começa a ser sistematizada sobre o olhar em relação à imagem fixa fotográfica.

É através deste processo e técnica focados na ideia de *montagem* que se recriaria um novo sentido para o olhar e para a estética da imagem fotográfica, coadunado com processo industrial de produção em série e em larga escala, e a

transferência das imagens artísticas de um espaço de adoração, fechado e cerimoniosos, como museus, palácios e catedrais para um espaço aberto público/publicável acessível a todos.

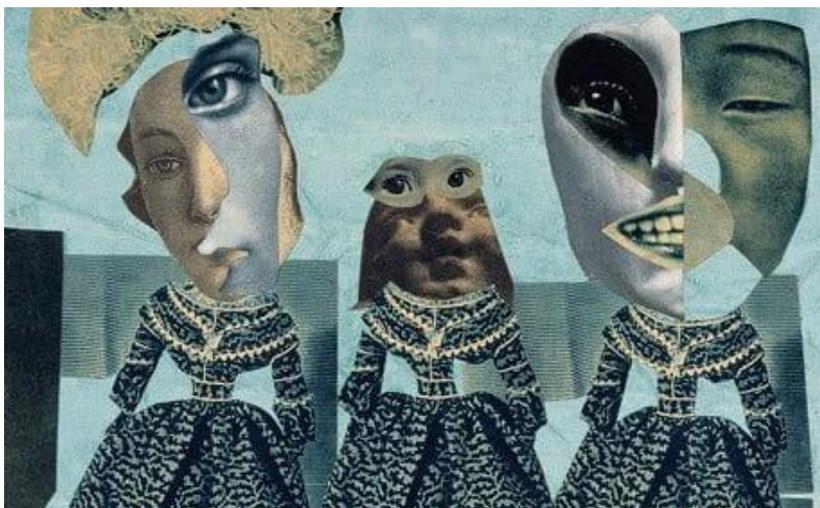
A fotomontagem tem um papel fundamental no conceitual de arte vanguardista, analisada por um dos seus principais autores Peter Bürger, elevando a fotografia em um patamar de arte paralela às outras expressões já consagradas e tradicionais (BÜRGER, 2012).

Se a fotografia no decorrer evolutivo do século 19 iria buscar os cânones da arte pictórica e na pintura, no século 20 há uma mudança de paradigmas no sobre o seu papel artístico no modernismo e nas vanguardas modernistas, como assinala Bürger (2012), projetando principalmente a fotomontagem como campo importante em relação à nova arte da máquina. Entretanto, este autor conceitua a fotomontagem como processo e técnica da fotografia sem, no entanto, dar seu caráter de linguagem e de elemento definidor do olhar do contemporâneo industrial e moderno do século 20.

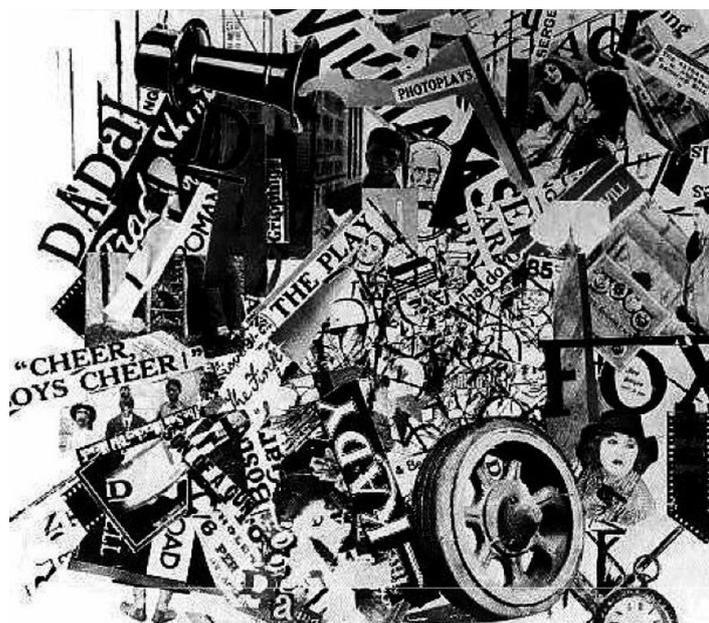
Seguindo ainda o raciocínio de Bürger (2012), o olhar fotográfico associado à montagem começa a se formar com as primeiras vanguardas do século 20, o Dadaísmo e o Surrealismo, nas quais o papel da fotografia está além da mera reprodução do olhar iconográfico e mecânico, mas o desmonte do olhar linear e naturalista via na fotografia a reprodução da natureza e dos objetos de forma próxima à realidade concreta.

As vanguardas artísticas, no que Bürger (2012) se referia ao Dadaísmo e ao Surrealismo e posteriormente ao Construtivismo, vão usar a fotomontagem como parte de sua expressão artística inserindo elemento industrial e maquinal nas suas obras de arte ou no processo artístico.

Em seus primeiros trabalhos, os artistas dadaístas como Hannah Höch, Raoul Hausmann e Ernest Grosz (junto como John Heartfield) inserem a fotografia ou fragmentos destas como elementos destoantes na pintura, quebrava-se os cânones da pintura pela inserção de elementos estranhos à “mão humana”, usando não só imagens fotográficas mais recorte de jornais, madeira, cordas e outros elementos que estão fora do uso tradicional de tintas nas obras pictóricas, embora a representação já predispuesse uma subversão total do conteúdo bem como do formalismo pouco ligado à representação figurativa ou naturalista (Figura 6, 7 e 8).

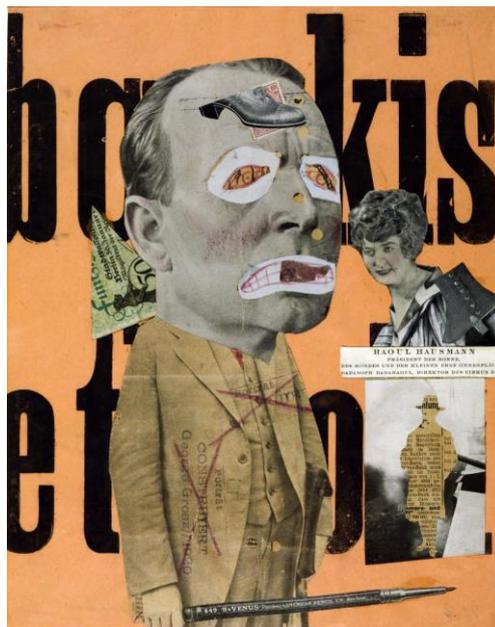
Figura 6 - Fotomontagem Dadaísta

Fonte: Hannah Höch. Modenschau (Desfile de Moda), 1925-35 (detalhe) Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/hannah-hoch-whitechapel-review>> Acessado em: 10, junho, 2018.

Figura 7 - Fotomontagem Dadaísta

Fonte: George Grosz e John Heartfield. Fotomontagem coletiva. Disponível em: <<https://mediartinnovation.com/2014/05/25/john-heartfield-george-grosz-life-and-work-in-the-universal-city-12-05-noon/>> Acessado em: 10, junho, 2018.

Figura 8 - Fotomontagem Dadaísta



Fonte: Raoul Hausmann. O Crítico de Arte, 1919–20. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>> Acessado em: 10, junho, 2018.

Nesta tese considera-se a relação entre o meio/aparelho fotográfico e sua linguagem visual os elementos fundadores da fotomontagem como linguagem artística, corroborando para a definição do olhar da câmera como fruto dessa construção visual. O conteúdo ou tema da obra de arte pouco importaria, visto que o foco não estaria no objeto final construído, mas na formação de uma linguagem determinada pelo aparelho fotográfico, se afastando de elementos estilísticos, formais, visuais ou temáticos fora do campo de qual a máquina determinaria a postura artística em questão.

Além do aparelho fotográfico, há a salientar o processo de desmonte e reconstrução das imagens em fragmentos reelaborando novos sentidos, associados a uma arte mecânica, que poderia ser resumida em um conceito que seria importante em toda elaboração do artefato artístico pela máquina: a *montagem*.

Se Bürger (2012) elege o princípio da montagem como processo definidor da arte da máquina, Tarabukin (1923) definiu-o como elemento fundador da nova arte, atrelando-o às técnicas de reprodução, indo além das ferramentas que elaboravam os objetos e daria a ênfase nos materiais utilizados e apropriados para tal produção, e com este princípio o fim do uso de forma estilísticas preestabelecidas e bidimensionais nas representações visuais.

Se agarrando à função dos materiais na construção dos elementos artísticos,

Tarabukin (1923) disserta sobre o novo posicionamento da arte, no caso do campo pictórico, sob a ótica da máquina que tornava o suporte plano pintado (a tela) em uma referência espacial pelo uso dos materiais, a pintura se elevaria a uma arquitetura gráfica, uma “pintura espacial”, definidas por formas e estas pelos materiais, em uma nova estrutura da arte. Entretanto, Tarabukin (1923) não cita a fotografia ou o cinema, especificamente, no seu primeiro texto “do cavalete à máquina”, fixa seus argumentos na pintura e sua crise, no novo panorama que surgia no contexto desta crise, que estaria na decomposição dos elementos que formavam o realismo na pintura.

Não foram a fotografia ou a fotomontagem que desmontariam o que se tinha de padrão naturalista e pictográfico da pintura. Paralelamente aos novos paradigmas estéticos que solapavam o realismo na pintura, o abstracionismo e a supressão da forma dos objetos que vinham a reboque dessas transformações, eram frutos de rompimentos estruturas sociais bem anteriores.

A lógica da produção mecânica era elevada a um novo paradigma estético, a máquina, citada por Tarabukin (1923) no título e que selaria o fim da pintura, não era uma em específico, mas era quase um germe de transformações que pairaria sobre as definições artísticas do mundo contemporâneo, não poderia ser considerado nem técnica ou ferramenta pois era um novo estilo de vida e um novo contexto social.

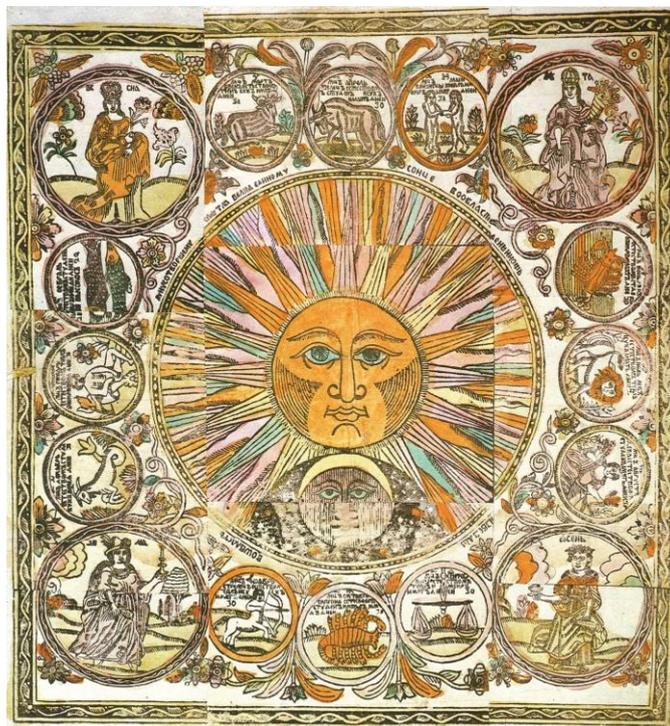
Em outro trabalho Tarabukin (1923), “A arte do dia”, se dedica a referendar a fotografia e as reproduções foto mecânicas como principal fator da arte do cotidiano. Seguindo o programa produtivista no qual a arte tinha uma função social e dentro de uma cadeia de elementos que formavam a sociedade.

A fotografia e a fotomontagem estão dentro das “artes mecânicas”, que segundo este autor, que já possuíam uma longa tradição na reprodução de imagem na cultura popular russa, seja pela técnica da gravura em madeira seja em outros trabalhos em materiais como a chapa metálica, presentes desde a arte pictórica dos *Lubok* russos (Figura 9) e que estariam presentes nas referências da Proletkult pós-1917 (FRAMPTON, 1997).

Figura 9 - (a) (b) Lubok (plural Lubki, no russo: лубок, лубочная картинка)



a)



b)

Fonte: (a) A entrega da cidade e fortaleza de Kars em 16 de novembro de 1855. Сдача города и крепости Карса 16-го ноября 1855-го года. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-b59f-a3d9-e040-e00a18064a99>> Acessado em 12 junho 2018. (b) O sol, a lua, as estações e doze meses na forma de signos do zodiaco. Lubok O final do XVII - início do século XVIII. (Солнце, Луна, времена года и двенадцать месяцев в виде знаков Зодиака. Лубок. Конец XVII - начало XVIII в.). Disponível em: <http://i77.photobucket.com/albums/j44/mor_righan/ART/lubok_zodiac.jpg> Acessado em 12 junho 2018.

Neste sentido Tarabukin (1923) faz um longo percurso das artes gráficas, que ele irá chamar de mecânicas, destacando a fotografia e suas aplicações visuais nos vários suportes: pôsteres cartazes, cartilhas, livros etc. Estes novos elementos irão dar forma às análises sobre fotografia e como as transformações artísticas e principalmente o desenvolvimento da sua linguagem e da importância da montagem para moldar a sua estética e seus princípios artísticos.

3 DA MONTAGEM E À FOTOMONTAGEM

3.1 CONCEITO DE MONTAGEM

Conceito de montagem praticamente perpassa todas as construções e produções artísticas que se fundamentam na máquina fazedora de arte, como também toda a arte feita dentro dos paradigmas do mundo industrial.

A princípio partiu-se da elaboração de um estado da arte sobre termo montagem, que tentaria abarcar desde sua utilização no campo artístico, e suas derivações como fotomontagem, montagem fotográfica e montagem de imagens. Os vários conceitos sobre a área e sua similaridade e tão relacionadas entre si, porém a grande dificuldade foi ressaltar os limites de cada uma e tirar as contaminações que cada conceito traz em si das outras expressões artísticas.

Pode-se dizer que arte e a estética foram buscar, ou houve uma contaminação do conceito, no processo industrial, que segundo os princípios teóricos deste modelo produtivo, ganha corpo e aceleração a partir da segunda metade do século 19 e cujo auge seria um século após com a Segunda grande Guerra.

O modelo Industrial que estamos falando teve seu grande crescimento após 1850, resumindo-se ao trinômio eletricidade, siderurgia e petróleo, e que elevaria a “n” potência a divisão técnica do trabalho e o uso de máquinas para potencializar o processo produtivo que nas muitas generalizações duas vão ser clássicas: O Taylorismo com a divisão do tempo e o Fordismo com a esteira rolante ao final do século 19 e início do 20. Um processo que o historiador Eric Hobsbawm chamou das a Era do Capital e a Era dos Impérios (HOBBSAWM, 1982; 1988).

3.2 MONTAGEM E A ESTÉTICA INDUSTRIAL

A utilização de máquinas em todas as atividades da sociedade no século 19 gerou uma nova sensibilidade que se refletia em uma nova forma de se ver e representar o mundo. A fotografia e o cinema são frutos desse contexto da maquinização do cotidiano e das expressões artísticas desse período, e representam como os media técnicos invadiam as esferas do dia a dia das pessoas. Novos processos de impressão vinham se somar a esta nova era de difusão e ampliação do alcance de novos *medias* de comunicação, com o incremento de

atividades ligadas à produção gráfica, como por exemplo jornais, revistas ilustradas, cartazes e livros para grande parte da população em geral.

O mercado burguês era novo apenas na medida em que agora era especialmente grande e cada vez mais próspero. Por outro lado, os meados do século produziram um fenômeno realmente revolucionário: pela primeira vez, graças à tecnologia e à ciência, alguns tipos de obras criativas tornaram-se tecnicamente passíveis de reprodução barata, e numa dimensão sem precedentes. (HOBSBAWN, 1982, p 178).

Esta nova sensibilidade social, na qual a máquina seria o centro e referência para as coisas produzidas, modificaria a maneira como passaria a ser vista a arte. Neste sentido, a fotografia mudaria os paradigmas da arte ao ressaltar uma nova questão sobre a produção artística, a partir do momento em que a maneira de ser fazer arte se tornou maquinal, reproduzível e difusível, que colocaria em cheque os locais sacralizados de exposição e institucionalização da arte como, por exemplo, os museus e galerias, surgidos de certa forma para justificar a apresentação da arte como algo que beirava o sagrado ou mesmo o aristocrático.

O grande embate da arte neste período seria a busca de uma forma industrial para objetos tratados como arte e para serem fruídos, e que seriam pensados para serem usufruídos. Aí estaria o cerne do surgimento da atividade do design propriamente dito, uma atividade industrial, mas que ao mesmo tempo buscaria elementos estéticos e de fruição guiada pela efetivação de um projeto.

Esta era, como já vimos, um período da arte para as massas através da tecnologia da reprodução, que tornava a multiplicação ilimitada das imagens um fato possível, o casamento entre tecnologia e comunicações que produziu o jornal de massa e o periódico – especialmente a revista ilustrada – e a educação de massa que fez a todos capazes de se transformarem num público. (HOBSBAWN, 1982, p 185).

O processo de montagem não se restringiria apenas a elaboração do objeto na linha de produção em série, estaria também associado a uma construção formal do objeto, entendida como os elementos históricos e estéticos que iriam se agregando aos objetos de uso no cotidiano. As formas histórico-estilísticas vão conotando uma maneira de agregar valor artístico ao objeto industrializado, de certa forma, a arte seria

utilizada como subterfúgio para qualificar um objeto industrial e que teria por principal característica, contraditoriamente, a supressão do artista/artesão no processo produtivo.

A arte, ou melhor, as formas artísticas voltadas para tempos passados ou a características formais historicistas, serviria como a chancela para um artefato, que por ser industrializado, havia sido alijado do trabalho da mão humana substituído pelo da máquina, no qual pouco se via do trabalho humano marcado nele. Isto posto, tanto por uma característica do tipo de trabalho, com forte elemento fragmentário, como também como forma de exaltar os prodígios da indústria como algo acima do ser humano, representado no aviltamento das condições de trabalho, salários baixos e uma vida *lumpen* reduzindo o trabalho humano como algo menor e inferior à produção das máquinas,

A estética que surgir dessas tendo como pano de fundo essas transformações e novas condições de trabalho seria uma retomada idílica ao trabalho manual, um contraponto às condições de vida da realidade uma nova realidade era oferecida, remetendo-se ao artesão medieval e ao objeto encrustado de elementos formais de épocas e povos passados, mascarando o papel e a subutilização do trabalho humano.

A montagem, neste sentido estético de agregar valores estéticos e artísticos a um objeto industrial assume características formais no qual se moldando à superfície do artefato uma qualidade, que se justificaria pelo uso de modelos consagrados, característico do historicismo. A referência formal poderia ser considerada um tipo de montagem que se definiria pelo uso de elementos característico de determinado estilo ou período histórico, podendo se falar em uma linguagem estilística ou como um *estilemas*, este definido por Eco (1997, p.121) como partes de um conjunto de símbolos que denotam uma época ou estilo, e que seriam encontradas no objeto produzido industrialmente, afastando-o do seu período atual e remonte-o em um passado datado e marcado formalmente por características reconhecíveis, tradicionalmente sedimentadas e historicamente qualificadas.

A montagem, grosso modo, não se evidenciaria apenas em juntar as partes componentes de um objeto, mas ligaria formas a este artefato que dessem um respaldo histórico, e, portanto, humanamente localizado no tempo, o que reforçaria uma tentativa de mascarar o trabalho da máquina dando-lhe uma conotação manual, e, portanto, histórico e estético.

As transformações tecnológicas não eram acompanhadas pelas mudanças

artísticas, as formas estilísticas eram voltadas para referências antigas, entretanto surgiria neste contexto novos conteúdos e novas necessidades, que não se chocaria ou entraria em conflito com as mudanças substanciais que iriam aparecendo na visão e na estética deste mundo maquinal. As transformações que estariam surgindo eram frutos de uma técnica que avançava paralelamente com os saltos tecnológicos e industriais, mas as mudanças de cunho artístico não acompanhavam este processo e ainda carecia de fundamentos estéticos e sensíveis para o ajuste a estas transformações.

Poder-se-ia expandir o termo de montagem, na acepção da produção industrial, para esse mascaramento dos elementos histórico-formais que seriam deslocados temporalmente e aplicados ao objeto lhe trazendo uma “aura artística” e gerando um *sobre-valor* por inculcar ideais ligados à destreza humana, ou seja, tirando-lhe o tempo de sua realidade atual, negando-lhe a sua origem industrial e conotando-o uma temporalidade irreal e falsa de tempos passados, mas que são afirmados através da linguagem artística, referentes a determinado estilo ou a específico tempo histórico anterior.

O conceito de montagem industrial incorporaria um novo elemento, que seria a linguagem artística, um modo de elaborar o pensamento sobre as coisas que estariam cercado o contexto histórico, que em alguns aspectos chegaria à distorcê-lo, conferindo-lhe novos sentidos e novas acepções formais, para além de processo construtivo. Esta montagem, no sentido de elaboração de objetos industrializados, é também constitutiva de uma linguagem formal e visual, impondo ao objeto novos significados e significâncias. Este pensamento sobre montagem não está explícito nessa nova linguagem artística que adequaria a mão humana ao projeto industrial dos objetos.

Os primeiros autores que se preocupariam sobre o assunto seria a chamada escola inglesa, com destaque para William Morris e John Ruskin (FRAMPTON, 1997), que lançariam o manifesto Art & Crafts em 1850, teorizando sobre um mundo que já não existiria por estar localizado em um passado perdido no tempo, permanecendo ainda inerte no presente coetâneo a este movimento, porém se apresentava de frente a uma nova realidade industrial, que solapava essa visão onírica de passado e de trabalho refletido no artesão medieval, cioso da sua técnica e da qualidade artística do seu objeto.

Contudo, em nenhum momento, na construção dos objetos produzidos

industrialmente e com qualidades artísticas seria associada ou ressaltada a importância da montagem neste processo, no máximo poderia se considerar a montagem um fator desagregador da relação ser humano e objeto, e, portanto, deveria ser combatida com os elementos artísticos que resguardariam o valor do objeto industrial com valor artístico, quase como uma resistência a um processo que mostraria a força dos novos modelos de produção com o uso de máquinas substituindo determinadas atividades do trabalho humano.

A forma histórica seria o principal elemento projetual e norteador do trabalho maquinal, e seu processo de montagem seria visto mais como um virtuosismo produtivo da era industrial do que realmente um processo de construção material do objeto ou artefato industrializado. Não se veria neste processo de agregar formas antigas aos objetos industrializados como uma montagem de *estilemas*, estes eram criados como peças únicas de valor histórico pelas formas que o tornavam artísticos.

Este contexto da sociedade industrial, no qual as pessoas se fragmentavam dentro do processo industrial de divisão técnica do trabalho, como peças a serem montadas de maneira desarticulada no microcosmo da linha de montagem, porém ao final da cadeia produtiva os objetos surgiam quase como um passe de mágica isolados da assinatura humana que havia marcado tal objeto com seu trabalho, a este processo Marx reatualizou o termo Hegeliano de *alienação* (MARX; ENGELS, 1982).

Conceito de alienação (*Entfremdung*), resumido no texto de Lenikov sobre o conceito hegeliano:

“*Entfremdung*”, em seu significado especificamente hegeliano, caracteriza somente um estado do desenvolvimento do espírito universal (quer dizer, da cultura espiritual da humanidade) relacionado com o antagonismo entre o Estado e a religião, entre o “interno” e o “externo”; em poucas palavras: com o atraso da cultura espiritual. (LENIKOV, 1972).

Posteriormente Marx aplicaria o conceito relacionando-o com a supressão do trabalho humano no objeto produzido industrialmente, devido a divisão técnica do trabalho e acima de tudo pelo processo de montagem, seria a pedra angular deste não reconhecimento do indivíduo, produtor de objetos, pelo simples fato dele ter apenas participado de uma parte deste trabalho e, portanto, desvinculado do produto final.

A economia política oculta a alienação na natureza do trabalho por não examinar a relação direta entre o trabalhador (trabalho) e a produção. Por certo, o trabalho humano produz maravilhas para os ricos, mas produz privação para o trabalhador. (MARX, 2008, p.67).

A alienação parece indissociável do conceito de montagem, está sendo a fragmentação da cadeia produtiva de um determinado objeto industrial, que acelera o processo de produção, especializa o indivíduo em uma só tarefa e o desvincula do produto finalizado, alienando o trabalhador produtor do valor final deste produto.

A montagem na sua acepção de processo Industrial é o princípio formador da alienação do trabalho e de seu produto em relação ao operário para o proprietário da fábrica. Conceitos clássicos utilizados por historiadores da sociedade industrial, e principalmente os que tem formação marxista, como divisão técnica, mecanização do trabalho e produção em série fazem parte o conceito de montagem, bem como os já citados Taylorismo, o Fordismo e a Alienação.

Alguns conceitos originário das análises de economia política, seja do viés marxista seja do liberal, começariam a ser aplicados a outros campos da sociedade industrial que não estavam ligados diretamente ao processo industrial propriamente dito, e começariam a migrar para outras análises e problemas que vinham no bojo das transformações sociais e que abriam em frentes em análises de aspectos estético e artísticos. Expandindo o conceito de montagem para além de sua origem da técnica de produção industrial.

Da mesma maneira que análises críticas ao sistema industrial e consequentemente ao processo de montagem, colocados como um dos principais elementos da desagregação da malha social da população urbana e rural e que iriam estar expressos nos movimentos sindicais e operários, lançando luzes às críticas sobre o contexto no qual uma riqueza produtiva se contrastava com uma pobreza social, e o mesmo ocorrendo com o descompasso da arte frente a tecnologia que se tinha à mão.

Questões como: " se o produto industrial poderia ser artístico ou vice-versa?", colocavam em choque a produção de bens de consumo produzidos em escala industrial e contra o valor artístico que estes objetos poderiam agregar, refletindo em relação à forma dos artefatos do dia a dia. Destas questões práticas, partir-se-ia para uma busca da qualidade estética dos objetos industriais, passando por discussões

que colocariam a massificação dos produtos industrializados em oposição à perda da sua qualidade estética. Estes seriam um dos principais debates do pensamento da teoria do Design e da Arte contemporânea, podendo ser resumindo na simples assertiva da máquina fazendo arte.

Ingres (1780-1867) via-a com uma invasão imprópria do progresso industrial no domínio da arte. Charles Baudelaire (1821-67), de um ponto de vista bastante diferente, pensava o mesmo: "Qual o homem, merecedor do nome de artista, que genuíno amante das artes iria confundir a indústria com a arte?". (HOBBSAWM, 1982, p.202)

O princípio da montagem, como visto anteriormente, pertence determinada etapa do processo industrial, no entanto este modelo produtivo se expandiria para vários campos da sociedade e contaminaria os diversos setores associados diretamente ou não a este novo *zeitgeist*, não se resumindo apenas à maneira de se fazer artefatos industrializados mas também a produção de bens simbólicos e consumidos com um estatuto de arte industrial. Este estatuto de uma arte industrializada, pelo seu processo de montagem e pelo acesso a um maior número de pessoas, aos poucos vai invadindo a teoria da arte e a sua justificativa aparecia dentro do próprio processo industrial, não isolado da sociedade que o gerou, sua organização produtiva refletiria a necessidade justificar esteticamente tais produtos do cotidiano com qualidade artísticas como parte do desenvolvimento desta mesma sociedade, para bem ou para mal.

No início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejanter do sujeito humano. (CRARY, 2012, p.1)

Alguns movimentos artísticos iriam procurar equacionar essa produção industrializada de artefatos com as necessidades de justificativas simbólicas e estéticas para afirmação de uma nova classe social que estaria diretamente ligada a estas transformações. Estas mudanças econômicas e estéticas estariam na origem dos princípios do Design e com ele a tentativa de resolver a dicotomia entre arte e

Indústria.

O movimento inglês Arts & Crafts (Artes & Ofícios) e seu congêneres do continente europeu, o Art Nouveau francês por exemplo, poder-se-ia dizer que seriam as primeiras correntes de grupos de artistas e posteriormente de movimentos artísticos mais articulados. A partir destes movimentos apareceriam espaços para o resgate do trabalho artesanal associado ao industrial como os liceus, ou ligas de artesãos. Embora dentro da lógica da produção industrial, o Arts & Crafts por exemplo, estariam fundamentados em uma busca da tradição manufatureira de períodos antecessores industrial, que teriam suas técnicas artesanais se tornando obsoletas frente à velocidade de produção além do barateamento desta produção.

Sem embargo é deste contexto que sairá os princípios do Design do século 20 e contemporâneo, uma estética que contemplasse a arte e a indústria. Isto posto, reforça-se o conceito de montagem que tanto está no processo industrial de artefatos do dia a dia como também nos processos de criação de objetos simbólicos artísticos e estéticos nestes artefatos ou para além deles.

Ao final do século 19 o conceito de montagem vai percorrer o caminho que iria das análises dos progressos industriais, passando pela relação com os processos produtivos, até se aproximar da sua concepção de princípio gerador e criador anti-alienante que vai ter suas maiores expressões nas vanguardas modernistas. Este processo, vai afastar o conceito original de alienação, mesmo partindo de analogias que estavam presentes no mundo industrializado e maquinal, mas que traziam a crítica e uma posição ativa sobre este processo.

Os movimentos vanguardistas do início do século 20 iriam evidenciar a arte que fazia parte deste mundo Industrial e que seria criada pela própria máquina. A nova estética industrial passava e encontrava-se na própria máquina, símbolo quase onipresente destes novos tempos.

O cinema, a fotografia e o design gráfico representados pelos seus dispositivos de produção de conteúdo visual e simbólico, como a câmera, a linotipo e todo processo de produção de artefatos visuais em série, seriam a forma desta arte que celebrava da máquina, com seu princípio gerador contido no conceito de montagem.

Não obstante o conceito de montagem possui vários entendimentos e, como será analisado mais à frente, alguns conflitantes entre si. No entanto isto não invalida o conceito, desde que seja aplicado e compreendido dentro do campo que esteja em análise.

Um conceito teórico sobre um determinado termo há a tentativa de se universalizar o seu uso ao ser aplicado a uma determinada área ou análise. O termo *montagem* abre um leque de sentidos de acordo com a área, o campo e o objeto teórico que se esteja trabalhando, ao se restringir o seu entendimento em um determinado campo de forma alguma reduziria o seu alcance como ferramenta teórica, desde que sua aplicação esteja de acordo com a definição no seu sentido para determinado contexto.

Quando se pesquisa o termo *montagem*, que dependendo do seu contexto, o seu sentido ganharia novas matizes e dependendo da área de conhecimento e este sentido ganharia novas acepções. Assim, poder-se-ia universalizar este conceito apoiando-se em alguns princípios norteadores e que perpassariam os vários contextos correlatos ou correlacionados.

Para o conceito de montagem, ter-se-ia como principal contexto aquele que consolidaria o processo industrial como modelo produtivo principal, refletido em uma sociedade industrial, na qual as máquinas seriam as grandes criadoras e reproduzidoras de artefatos e símbolos. O modelo mais bem-acabado do que seria a montagem pode ser resumido à divisão técnica do trabalho, que independente do contexto ou campo teórico, definir-se-ia o seu uso como norteador mundo da produção em série.

A partir disso, haveria uma correlação de termos como *assemblage*, *montagem* e *fotomontagem* que estariam em uma mesma esfera do mundo industrial europeu dos séculos 19 e 20 e que expandiria este modelo sócio-produtivo para outras áreas do globo, influenciando econômica e culturalmente, como nunca, o modelo industrial sobre outras sociedades ou conjuntos delas.

3.3. MONTAGEM NA ARTE

Conceito de *montagem* aparece em vários campos do estudo da sociedade, primeiro devido à sua relação com sociedade industrial dos séculos 19 e 20, segundo pela sua inserção como modelo produtivo e organizacional em vários níveis desta mesma sociedade. Ou seja, o conceito está intrínseco à produção industrial e seu sistema de produção em série.

Por conseguinte, a montagem se tornou um termo recorrente análise da arte e da estética cuja referência seria a máquina, isto ganharia mais força quando os artistas vanguardistas passaram a usar este referencial para fundamentar seus estudos e

criação de objetos artísticos.

Como visto nos parágrafos anteriores, o conceito de montagem está associado a vários significados e tem origem bem remota no ideário ocidental, contudo a partir do processo Industrial do século 19, um conjunto de elementos iriam se tornar característicos deste padrão fabril e mecânico, que está no fundamento das futuras acepções que o termo vai ganhar, entretanto sempre se remetendo a sua origem fabril, da linha de montagem e do trabalho industrial.

Partindo-se dessa origem mecânica e fabril, que seria o pano de fundo para as futuras análises de como a arte se apropriaria desses elementos e passaria a se congruar com as transformações sociais e suas representações, isso se voltaria para a procura por uma linguagem artística que se coadunasse com os novos tempos, que se representaria por suas próprias características e não por uma linguagem do passado.

Os grupos artísticos ligados às vanguardas do início do século 20 começariam a subverter o conceito de montagem ao aplicá-lo na arte, pois quando incorporado ao processo criativo e produtivo inverteria algumas características presentes na montagem industrial, como por exemplo a alienação, que é subvertida nos estudos sobre a montagem no cinema soviético, por exemplo, ou mesmo na fotomontagem construtivista, que nas palavras de Gustav Klutssis teria a função de alterar o significado produzido a partir da intervenção:

“Klutssis nos esclarece sobre a lógica da forma de fotomontagem e oferece uma análise muito convincente das características que fazem da fotomontagem uma forma distinta de comunicação: a alteração de significado produzida pela intervenção.” (VALKE, 2009, p.34, tradução do autor)

As vanguardas iriam se apropriar da montagem como seu processo criativo e artístico trazendo os elementos industriais para o seu modo de fazer arte, os artistas vão se assenhorar dos princípios teóricos contemporâneos à era da máquina, e no conjunto dos movimentos vanguardistas iriam analisar e fundamentar a montagem inserida no universo artístico.

O princípio que seria alienante na montagem industrial é subvertido pelas vanguardas modernistas, ao incorporar a formação de um novo pensamento sobre arte que surgiria da concepção dos artefatos partindo-se da apropriação de objetos

ou ideias e estas se articulando em suas diversas partes, seja material ou intelectual, reforçando precisamente a fragmentação de seus elementos em um processo criativo com moto-contínuo e veloz. Defender-se-ia que o movimento dialético entre as partes geraria uma síntese, que traria à tona todo processo criador do objeto artístico.

Os novos meios mecânicos de produção de arte, como o cinema e a fotografia, iriam representar esta máquina que produziria arte retomando os princípios montagem, só que sob um viés artístico. Inicialmente o cinema iria ser esta arte urbana, mecânica, industrial e massificada, se destacaria mais do que a fotografia como estética industrial, pelo fato desta ainda se prendia a modelos antigos de arte e só incorporaria características da arte industrial a partir dos movimentos vanguardistas das décadas de 10 e 20 do século 20.

3.4. A CINEMONTAGEM

A montagem na arte teria no cinema a sua quintessência da visão estética maquinal. Dos seus primeiros rudimentos na produção francesa do início do século 20, com os primeiros filmes espetáculo e sua busca por uma linguagem que representasse tais transformações de fazer e ser arte da Era industrial, o cinema seria praticamente a primeira estética iria se basear neste contexto produtivo.

Quando os primeiros cineastas começaram a desenhar uma linguagem para aquela máquina que capturava e simulava o movimento da realidade através de imagens, foram aprimorando a sua forma de construção artística até torná-la uma contadora de histórias e de narrativas, definindo e esmerilhando uma visão sobre as coisas e fatos.

Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Inicialmente o cinema só conseguia dizer: "acontece isto" (primeiro quadro), e depois: "acontece aquilo" (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer: "enquanto isso". (BERNADET, 1980, p.21)

Concomitante iniciou-se um processo no qual se foi incorporando uma estética maquinal para aquele novo meio, que logo se libertaria da linguagem dos seus antecessores correlatos, como o teatro e opereta, o que o distanciaria do processo

que iria ocorrer com a fotografia.

O Legado desta nova forma de arte da máquina, seria representado pelo princípio da montagem, que praticamente inundaria quase todas as maneiras de se fazer o pensar o cinema: a fragmentação dos fotogramas, o recorte da câmera, a fragmentação dos planos, a subdivisão do trabalho em etapas e habilidades e por fim o processo de montagem final do filme nas mãos do diretor que definia a partir desses processos anteriores à narrativa queria se passar (CANELAS, 2005).

No cinema a montagem se confundiria com o procedimento técnico e a sua própria linguagem. A técnica se tornaria o que definiria a linguagem cinematográfica, não havendo separação entre uma e outra. A montagem marcaria a forma primordial da definição e criação cinematográfica, seja ela, como veremos, narrativa ou conceitual. A montagem narrativa estaria diretamente ligada à libertação da Câmera do seu pedestal, como explicaria Canelas (2005, p.1) “muito embora todos os filmes sejam montados, considera-se que a montagem propriamente dita só surgiu com a “libertação” da câmara do lugar do espectador.”

Segundo Bürger (2012, p.135) “A montagem de imagens é, no cinema, o procedimento técnico fundamental. Trata-se não de uma técnica artística específica, mas de uma técnica inerente ao próprio meio.” Ou seja, a montagem que no cinema seria um procedimento na criação das películas, na pintura a montagem poderia ser entendida como princípio artístico da composição. Sem embargo o uso de novos materiais e o desprendimento das técnicas e dos modelos clássicos afastariam a pintura das representações figurativas, abrindo espaços para a decomposição da forma, trazendo para esta os princípios da montagem e da inorganicidade na elaboração das telas e de seus temas.

O cinema, apesar de trazer em si uma nova temporalidade, a princípio não se inseriria em uma nova arte vanguardista, não obstante era a arte da máquina por excelência, tinha como procedimento artístico a montagem e seus efeitos estéticos intrínsecos ao método produtivo, e já nas primeiras décadas do século 20 se expandira como nenhum outro campo artístico.

O fato da montagem no cinema não ter desembocado em uma arte de vanguarda não invalida suas características transgressoras em relação a como se produzia arte, entretanto os princípios artísticos vão influenciar a forma de registrar o movimento e tornar o cinematógrafo um produtor de narrativas e histórias, e além disso um grande sucesso de comercialização de símbolos visuais, convertendo-se

literalmente em uma produção para as massas e em série de signos.

O conteúdo narrativo do aparelho cinematográfico, a câmera, trazia ao conceito de montagem a rememoração dessa produção industrial de signos, um capital simbólico por assim dizer, uma construção de ideias que passaria pelo processo da montagem, ao que chamaria de construção alegórica. Para Bürger (2012, p.135) “[...] enquanto no cinema a montagem é um procedimento técnico um dado inerente ao próprio meio, na pintura, ela possui o status de um princípio artístico” reflete a elevação da montagem para além dos procedimentos físicos da elaboração das películas no cinema, expandindo-o para o pensar da construção narrativa e o pensar estético, desta arte cuja ideia geral estava fixada sobre um conjunto de alegorias e estas gerando novas alegorias, em um processo dialético.

Esta visão da alegoria benjaminiana contida em Bürger, apesar de negativista em relação ao domínio da máquina e seu contexto industrial, que é desenvolvido no seu texto sobre reprodutibilidade técnica, com a saída para a subsunção da arte em relação à máquina, tornando esta arte política e expositiva, não sendo mais contemplativa e passiva em relação ao objeto artístico produzido.

Se confrontarmos obra de arte orgânica e não orgânica (vanguardista), do ponto de vista da estética da produção, vamos encontrar, como ponto de referência essencial, o fato de coincidiremos os dois primeiros elementos do conceito benjaminiano de alegoria com o que se pode entender por montagem. (BÜRGER, 2012, p.129)

Se a chamada escola estadunidense de cinema estaria associada à criação da montagem narrativa (CANELAS, 2005), corrente esta que industrializaria o cinema em todos os sentidos tornando-o uma indústria cultural, nos termos de Adorno e Horkheimer só utilizariam após 1947 (FREITAG, 1986; ADORNO e HORKHEIMER, 1984).

Se a escola estadunidense, onde despontariam D. W. Griffith e Edwin S. Porter e marcariam a montagem e seus planos e linguagem, que estruturariam as bases do cinema industrial por assim dizer, contudo vão ser os soviéticos da escola de Moscou que, dissecando o trabalho e as técnicas dos cineastas estadunidenses, principalmente de Griffith, elaborariam um estudo sobre o cinema, expandindo o papel da montagem não só no campo cinematográfico mas para todas as áreas que pudessem ser consideradas arte.

Seria na escola de Moscou que a montagem como princípio estético seria estudada e teria seus fundamentos aplicados na produção cinematográfica. As discussões culturais e artísticas pós-revolução de 1917 colocariam o cinema como a arte revolucionária por excelência, e novamente os argumentos passariam pelo caráter industrial e massificador, embora tais discussões sobre esta primazia do cinema se dilui dentro do embate sobre as vanguardas e a arte, e que poderia ser representado nas visões de uma aplicabilidade da arte nas posições de Lenine e Bogdonov no âmbito da Agitprop e da Proletkult, importantíssimas na definição do papel da arte como ferramenta revolucionária (SOCHOR, 1985).

A construção da linguagem cinematográfica foi uma obra coletiva e seria um processo que levou a erros e acertos, ocorreu em vários lugares concomitantemente. Entretanto seria nos Estados Unidos, das primeiras décadas do século 20, que o modelo mais bem-acabado deste tipo de estética e linguagem visual do cinema iria se firmar, o que se costuma chamar de montagem narrativa, e sem sombra de dúvidas primeira grande linguagem do cinema, reconhecidamente uma indústria cinematográfica em todos os aspectos que isto pode ser compreendido (CANELAS , 2005).

Em termos práticos a montagem como linguagem significa que elementos e gramática visual passariam a ser definidos, com ou sem uma sistematização profunda, de se constituir uma expressão estética e artística cuja ferramenta principal é a câmera, ou cinematógrafo. A partir desta ferramenta, a câmera, seria definido a captação dos movimentos, dos seus símbolos gráficos, das suas figuras de linguagem e que a nova se difundiria e se assimilaria rapidamente pelas massas, ávidas consumidoras deste novo produto. Sobre esta construção de linguagem cinematográfica:

Uma linguagem, evidentemente, não se desenvolve em abstrato, mas em função de um projeto. O projeto, mesmo que implícito, era o de contar histórias. O cinema tornava-se como que o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, e estava-se preparando para tornar-se o grande contador de histórias da primeira metade do século XX. A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar histórias; outras opções teriam sido possíveis: que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou. (BERNADET, 1980, p.45)

Diferente da fotografia, o cinema não demorou muito para se assumir como arte industrial, e embora como já visto, o olhar para as coisas já estava de certa forma orientado para o movimento e sua indicação ou simulação quase icônica da representação, ainda se levaria um tempo para a câmara estática dos primeiros filmes se despregasse do tripé e recriasse um novo espaço narrativo pelo novo recorte do olhar da câmera.

O primeiro cuidado quando se trabalha com conceitos é sua delimitação e definição em determinado período ou área de utilização. Por exemplo, além da definição ou definições que o termo montagem iria incorporando ou retomando a partir do momento que vários grupos artísticos o utilizavam, há também as suas implicações em atividades que não necessariamente estão associadas a sua definição original, como o simples ato de colocar objetos aleatórios sem um efeito prático ou intencional.

Concentrando-se no campo artístico utiliza-se o termo montagem como fundamento para a teorização das expressões artísticas que tem a máquina por princípio, meio e suporte, notadamente aquelas cuja a reprodução e a difusão se daria pelo processo industrial. No entanto, o termo expandir-se-ia para além das áreas artísticas, e se faz presente onde as atividades industriais definem as relações de produção e de reprodução das necessidades do dia a dia.

Seguindo esta linha, a montagem e o processo industrial seriam indissociáveis, independentemente da área em que esteja sendo aplicado este processo, e na análise da origem do termo está presente na divisão técnica do trabalho, já explicitado como idiosincrasia do sistema industrial.

Portanto *montagem* faz parte de uma área específica das artes cujo processo de elaboração, concepção, execução e exposição estariam dentro da produção industrial, e na criação de meios que tornem essa exposição também parte deste processo. O que definiria a montagem seria este processo de construção de objetos por suas partes, divididos tecnicamente e no trabalho, integrados ao final no produto completo.

No campo artístico, *montagem* a aceção de produção da obra de arte em meios industriais de produção artísticas como o cinema, a fotografia e o design, diminuindo a distinção entre o objeto de uso comum e o objeto artístico. Tarabukin define os limites da nova arte industrial ressaltado pelo princípio da montagem, no seu texto do “cavalete à máquina” no qual cunha um novo termo *mastervso* (*мастерско*

= *habilidade, “maestria produtiva”*) associado com o termo produtivismo, conferindo-lhe um carácter industrial e de uma nova arte da técnica e da máquina. (MARTINS, 2003).

O termo, como foi visto, já havia sido usado na produção cinematográfica quando D.W. Griffith definiu a linguagem a partir dos cortes e da montagem das partes do filme para contar uma história. Definida como montagem narrativa pelo fato de criar um sentido na história através dos fragmentos, Griffith é celebrado pelos cineastas russos como o inaugurador do termo e da linguagem da montagem no cinema, embora estes tenham levado o termo a um refinamento conceitual bem além de contar histórias por seus fragmentos.

O problema na utilização da montagem como processo de elaboração de ideias e de imagens ocorreria quando da sua aplicação na fotografia, que diferente do cinema, produzia uma obra com imagem estática, sem o efeito cinestético da projeção dos fotogramas simulando o movimento.

Na fotografia a montagem poderia ser elaborada de duas formas: a técnica da reprodução em série e a composição fotográfica com colagem de elementos imagéticos dentro da própria imagem, ou nas palavras de Bürger:

A fotomontagem, ao menos, não deverá ser tomada como ponto de partida da observação, por assumir uma posição intermediária entre a montagem cinematográfica e a montagem na pintura, na medida em que nela, com frequência, o fato da montagem é levado ao desaparecimento. (BÜRGER, 2012, p.137).

3.5. A MONTAGEM E OS MOVIMENTOS VANGUARDISTAS

A montagem entraria para o vocabulário artístico a partir do movimento modernista e o surgimento de novas formas de suporte para arte, ou novos campos como cinema, fotografia e o design, estes novos media colocariam em xeque os preceitos recorrentes sobre as artes que estariam voltadas para a forma tradicional e o papel do artista regido por regras e formatos.

Até o início do século 20 havia uma clara formação do que seria Arte, definidas pelas academias e escolas de arte ou pelos suportes e ferramentas de fabricação do objeto artístico que se tinha, como por exemplo a pintura e a escultura, havia um padrão difundido tanto por pintores acadêmicos, e ironicamente até para os

antiacadêmicos, que mesmo partindo-se de pressupostos artísticos distintos, elaboravam a pintura utilizando materiais similares e tradicionais para a expressão artística: tinta óleo, telas em lona, pastéis, *carvão/fusain*, aquarela etc.

Neste sentido a fotomontagem incorporaria elementos vanguardistas que pelo material e pelo suporte a colocaria em um processo mais amplo, desmontando a representação da arte figurativa, fragmentando e se apropriando de imagens ou objetos, anteriormente produzidos, abandonando a clássica ideia de “composição” como procedimento para a elaboração visual da pintura. Partindo-se de novos materiais, estranhos à pintura acadêmica, e de novas ferramentas, dispositivos técnicos como as câmeras, novos limites artísticos baseados na fotografia e na linguagem da montagem das imagens, não como procedimento, mas como diria Liubov Popova: uma ferramenta visual (POPOVA, 1923, nº 4, p.41, tradução do autor).

Seria bom deixar claro que estes posicionamentos estéticos artísticos, acadêmicos e antiacadêmicos, são concomitantes e combinados, não haveria um juízo de valor para a mínima intenção em definir uma hierarquia cronológica ou a primazia por uma arte de vanguarda ou revolucionária sobre outros determinados paradigmas de arte. O que se posiciona aqui é como o processo de desmonte de uma visão linear e naturalista sobre as definições de Arte, seriam substituídas com rupturas e suturas em determinados setores artísticos por uma nova forma fragmentária e randômica para o sentido (ou não) dos artefatos artísticos e dos significados surgidos frente a um novo contexto social, no qual há uma sintonia ou disritmia da arte em relação à inserção desta na vida cotidiana.

Este tipo de arte linear e naturalista seria chamada por Bürger, de orgânica, na qual haveria um processo de controle da produção dos principais elementos que seriam usados na pintura, por exemplo, dos materiais utilizados para a confecção das telas às tintas, finalizando na própria concepção da obra artística. Do início ao fim do processo de elaboração do objeto artístico havia uma interação entre produtor e o produto que se criava, nas palavras de Bürger:

Na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra não orgânica (alegórica), ao contrário é o caso das obras de vanguarda -, trata-se de uma unidade mediada. (BÜRGER, 2012, p.106).

A partir do momento em que dispositivos mecânicos passavam a ser utilizados na elaboração de obras artísticas, o conceito de montagem iria se tornar uma referência no processo criativo e elaborativo, por ser quase intrínseco à mentalidade fabris, de maneira que começaria a ser utilizada na explicação e na justificativa nas obras, que partiam do princípio que as novas ferramenta e os novos suportes seriam os objetos da elaboração e de reprodução para um novo olhar estético sobre a arte que se fabricava.

A utilização do conceito de montagem estaria intrínseca ao uso de ferramentas e de meios industriais para elaboração da arte cuja reprodução e exposição também se seguiriam por elementos que invocariam um campo industrial, ou que a industrialização as colocaria dentro do seu padrão de gerar significados ou riqueza.

Embora as linguagens artísticas do cinema e da fotografia fossem inicialmente construídas ainda com referências à pintura, à escultura e ao desenho, paulatinamente ela vai se adequando aos aparelhos que as produziam. As linguagens cinematográfica e fotográfica deixariam de se basearem nas artes plásticas e buscariam novas referências nos próprios meios nos quais estariam se produzindo, ou seja, os modelos evocavam a máquina, o maquinismo e a maneira como as coisas se produziam e se reproduziam neste contexto.

Como linguagem, o maquinismo tem na montagem sua fonte geradora de sentido e de elemento criador, deixando de ser uma forma de fazer para ser uma forma de pensar, seja uma obra ou um objeto artístico, diluindo-se nos vários suportes e aparatos artísticos que iriam surgir quando a máquina passa a ser o protagonista de uma estética dos novos tempos.

A conceituação de montagem se expande para além dos limites da linha de produção das fábricas, incorporando um sentido estético que reforça determinadas características da arte, mas também se espalharia para os campos político e do pensamento. Partindo deste pressuposto, o que seria apenas uma forma de fazer objetos, segundo uma lógica do fragmento para o todo, iria se difundir como uma maneira de se pensar as coisas do mundo, e que ironicamente, no aspecto estético da montagem reverteria esta mesma lógica fabril com um pensamento crítico e revolucionário para o contexto. Como diria Burger:

O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção da atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe

mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos, [...] (BÜRGER, 2012, p.130).

Basicamente, a montagem seria conceituada por *assemblage*, quando alicerçado nas partes que comporiam um determinado objeto, este seria construído na linha de montagem separadamente, e teria estas partes colocadas em uma ordem pela divisão técnica do trabalho, finalizando com o produto acabado. Esta forma de produção, como consequência da divisão técnica do trabalho e associada ao uso de máquinas seria a chave para o crescimento da produção industrial desde o seu início, mas também seria uma nova lógica de criação e elaboração de objetos artísticos que se fundamentaria no princípio da montagem de peças e partes para a criação uma nova linguagem da arte.

Poder-se-ia correlacionar os primeiros movimentos vanguardistas com o conceito de montagem criadora e estética que se constituiria a partir da visão da máquina ao seu centro. Bürger (2012, p.109) traça um paralelo não só artístico, mas também estético filosófico sobre a montagem: “o desenvolvimento de um conceito de obra de arte não orgânica é tarefa central para uma teoria da vanguarda. Seu ponto de partida pode ser conceito benjaminiano de alegoria”. Ou seja, fundamentando-se em Walter Benjamin para definir quais seriam os princípios geradores do pensamento na forma de montagem e que estariam no escopo de criação artística.

Na construção da sua definição de vanguarda, Bürger (16) definiria como a linha divisória da arte modernista aquela que teria o conceito de montagem como um dos fundamentos dos princípios criativos, que destoaria do que ele chamaria de arte “burguesa autônoma”, constituída ao longo do século 19 caracterizada por um papel maior nas escolhas pessoais dos artistas, libertando-se dos vários temas canônicos que dominavam a arte acadêmica. A montagem estaria como marco diferenciador da arte de vanguarda norteadada pela produção artística suportada pela estética maquinal.

Se Benjamin entende o surgimento do l'art pour l'art [arte pela arte] como reação ao advento da fotografia, então o modelo explicativo fica, sem dúvida, sobrecarregado. A teoria do l'art pour l'art não é simplesmente a reação frente a um novo meio de reprodução (por mais que este certamente haja fomentado a tendência à total independentização da arte no campo das belas-artes),[...] (BÜRGER, 2012, p. 141)

Entende-se o princípio da montagem quando se projeta pela fragmentação dos objetos e dos temas que comporiam a obra de arte, enfatizando uma não linearidade constitutiva na elaboração dos objetos e no aspecto inorgânico da obra artística, ressaltando a supressão de qualquer naturalismo no artefato criado.

O princípio da montagem estaria associado à composição artística manufatureira, quando se pensava a obra de arte em fragmentos, ou em partes e que no final apresentaria uma unidade formal e conceitual. Como princípio artístico a montagem estava presente na pintura, e nas artes plásticas, embora mais marcado seu uso no modernismo, com novos materiais em relação à obra de arte, ligado às novas técnicas e indo além dos recursos visuais da pintura com tinta óleo ou acrílica.

As novas formas de impressão e de reprodução de imagens certamente influenciariam para uma nova maneira de se pensar arte, que ultrapassaria aos postulados *belartistas*, cujo referencial ainda estaria em modelos e padrões compositivos renascentistas, centrados na forma, na perspectiva e na tela como suporte.

A fotografia, e posteriormente o cinema, adaptar-se-ia a esse formalismo das artes plásticas, embora as expressões artísticas pictóricas já se apoderavam-se das linguagens e técnicas da mecânica-imagética fotográfica, como iria ser constatado nas correlações e influência dos estudos da óptica no impressionismo e no expressionismo do século 19.

Porém os novos suportes mecânicos da arte prescindiriam de uma nova visão de arte, que representaria sua feição industrial, maquinal e hodierna. Neste ponto a fotografia e o cinema, como suporte iriam se distanciar das artes plásticas, definindo seus novos modelos de criação e de elaboração para os artefatos artísticos.

A produção em série, a divisão técnica do trabalho e o artefato artístico industrial iriam caracterizar essa nova estética, que teria na fotografia e no cinema sua quintessência artística. Mais do que um processo, estes elementos industriais vão moldar o pensamento artístico referente à obra de arte e sua relação com o artista, que se tornaria produtor não apenas de um artefato cultural, mas de uma forma de processar a realidade externa a si e de transformá-la em objeto simbólico e estético.

O cinema sairia na frente na criação de um cabedal de conceitos estéticos que colocaria a montagem como princípio norteador da produção artística da era industrial, como visto anteriormente, a princípio a escola soviética e a escola estadunidense seriam os expoentes desta busca por uma nova estética norteada pela máquina e

refletiria seu processo gerador.

A nova estética surgiria como reflexo deste processo industrial, e colocaria no centro da produção artística a montagem. De processo produtivo, a montagem tornar-se-ia o princípio fundamentador da composição artística, não mais centrada no objeto (a obra de arte), nem no autor-criador (a obra inorgânica) e muito menos no produto final em si (o produto finalizado), mas no seu impacto no espectador (aquele que vê a obra) ou observador como sugere Crary(25).

Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições. (CRARY, 2012, p.15)

O autor-criador iria passar por uma transformação ao que Bürger conceituaria como arte “autônoma burguesa” (BURGER, 2012), na qual a obra de arte desvincular-se-ia de um tema ou motivo original para existir, porém ainda resguardaria o direito do autor-criador criar livremente o que quisesse. No entanto este ato livre-criador estaria dentro dos limites do campo artístico. Ao conceito de arte autônoma relacionar-se-ia também o de “obra orgânica”, que entender-se-ia como a relação temporal-material do autor com a obra de arte: “o receptor da obra vanguardista vivencia a experiência de que o seu procedimento para a apropriação de objetivações intelectuais formado no contato com obras de arte orgânicas, é inadequado ao objeto” (BÜRGER, 2012. p.142). A criação estaria na ideia e na transformação material em obra artística. Há uma relação que iria desde o momento em que o autor submeteria o material original (v.g.: barro, tinta, mármore...) até o ato final de transformá-lo em obra de arte.

O contraponto à arte autônoma burguesa e orgânica, Bürger (16), lançaria os conceitos de arte de vanguarda e de inorganicidade da arte. Na arte de vanguarda o princípio norteador seria a práxis-vida, a estética da vida que tiraria a arte dos seus instituidores sociais (academias, museus, galerias) tornando-a parte do *Lebenswelt* (mundo vivido). O processo de montagem estaria no centro deste contraponto, espelhando uma arte cujos materiais não foram fabricados pelo autor-criador, nos quais seriam manipulados seus sentidos e significados, mas não apenas materialmente, o simbolismo suplantaria a representação e sua visualização dos temas na obra de arte, não seria apenas como leitura da obra pelo receptor, mas também pela transformação dos objetos pelo artista.

Baseando-se em Bürger, a construção do conceito de montagem (16) em Walter Benjamin, associar-se-ia diretamente ao conceito de alegoria. A alegoria *benjaminiana* seria um quebra-cabeça que seria resolvido pelo processo de

montagem, uma *gestalt* final. A alegoria seria formada por vários fragmentos que ganhariam um significado final a partir do momento que estas partes se comunicassem entre si, se interligariam uma com as outras, gerando um entendimento ou sensação estética final, nas palavras de Bürger:

Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa [...]. A falsa aparência da totalidade se extingue?”. O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isola-os e através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído: não resulta do contexto original dos fragmentos. (BÜRGER, 2012, p.127)

Haveria dentro do processo de montagem, em se tratando da produção material da arte, a criação do objeto em si, uma *refuncionalização* (*umfunktionierung*) do objeto criado, que tirar-lhe-ia a sua intenção inicial, despindo-o dos seus atributos originais (materiais e conceituais) conferindo-lhe uma nova significância e novos atributos estranhos a si mesmo. A *refuncionalização* seria parte indissociável dessa ressignificação do objeto artístico, deslocando-o do seu sentido original, através da atividade de se montar as peças aleatórias ou não da sua concepção.

A alegoria para Benjamin estaria inserida dentro do contexto industrial, afastando-se do seu estudo original que seria sobre a alegoria no barroco alemão e sua profusão de imagens e sua educação pelo olhar. A montagem assumiria na modernidade, segundo ainda Benjamin, esse entendimento que a alegoria cria ao juntar partes e interligá-las, o grande salto, no entanto, seria em relação a este estudo sobre barroco alemão seria a fundamentação que a autonomia propiciada pela montagem permitiria ao autor em relação à obra de arte, não “autonomia burguesa” citada por Bürger (2012), mas autonomia da própria obra de arte, desvinculada do braço humano e do seu sentido original e inicial, que poderia ter sido indicado ou não pelo artista. Benjamin, ao construir seu conceito de alegoria atrelado à montagem construiria um senso estético que veria a obra modernista no panorama da produção em série e fragmentária da era industrial.

Outra visão trazida por Bürger (2012), seria a de Georg Lukács, cuja visão de montagem apresentar-se-ia como processo estético e traria uma contradição em si, que surgiria quando a escola cinematográfica soviética redimensionaria o processo de divisão técnica do trabalho e a produção em série em uma maneira de elaboração

criativa, através dos preceitos da lógica dialética, tirando-lhe o caráter alienativo da montagem fabril, e propondo um método de ilustração e conhecimento.

Em Bürger, o conceito de Lukács para montagem segue este modelo marxista de divisão técnica e alienativa, embora se reduza à alienação e o pensamento fragmentário associado ao pensamento burguês, mesmo a arte direcionando-se ao pensamento crítico e elucidativo. Lukács reforça de modo negativo a montagem como algo inerente ao processo industrial, portanto sem a superação do processo alienativo, salvo pela mudança da estrutura do próprio processo:

O que Lukács designa como o “encobrimento” não é senão a produção da aparência de natureza. A obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato (BÜRGER, 2012, p.132).

A relevância da montagem estaria em ressaltar que além do fator estético seria necessária uma nova política, uma arte política fruto do desenvolvimento dos atores da sociedade industrial, aí claramente o operariado. Mas o que interessa, neste ponto, seria essa associação estética e política dentro do processo artístico. As vanguardas se apoiariam na montagem como procedimento de produção artística e de entendimento de uma nova estética, ampla e política, que se coadunaria com os novos meios que surgiriam na produção da arte e reprodução de imagem em meios técnicos e mecânicos.

Neste processo ficaria claro nos primeiros momentos da composição fotográfica e cinematográfica que seriam pertinentes de uma estética *acadêmica e das belas-artes*, com suas regras e modelos historicistas, que ainda serviriam de fundamento para as técnicas surgidas desses novos suportes, que só depois reverteriam este processo de busca de formatos para seu vocabulário visual subvertendo a estética em relação à ferramenta que a produzia.

Existe um corolário entre montagem, inorganicidade e as vanguardas no processo artístico. O conceito de obra de Arte Inorgânica estaria montado nos materiais e ferramentas que seriam utilizados para a elaboração dos artefatos. Os materiais seriam frutos de uma indústria e uma prefabricação, não mais produzidos pela mão do artista, *grosso modo* seria uma reutilização e ressignificação dos objetos

industriais pelo produtor de arte, o modelo mais bem-acabado disto seriam os *ready-made* de Marcel Duchamp, um produto industrial pronto que é ressignificado a partir da subversão do seu uso (Figuras 10 e 11).

Figura 10 - Dadaísmo. Ready-made. Marcel Duchamp. Fountain 1917, réplica 1964



Fonte: Marcel Duchamp. Fountain 1917, replica 1964. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>. Acessado em: 06, junho, 2018.

Figura 11 - Dadaísmo. Ready-made



Fonte: Roda de Bicicleta, 1913/1964. Montagem de uma roda de bicicleta sobre um banco, Metal e madeira pintada, (126,5 x 31,5x 63,5 cm). © Succession Marcel Duchamp/Adagp, Paris. Disponível em: <<https://www.sudouest.fr/2012/10/11/marcel-duchamp-et-sa-roue-de-bicyclette-846238-2966.php>>. Acessado em: 06, junho, 2018.

3.6 A FOTOGRAFIA E A FOTOMONTAGEM

A fotografia pode ser considerada a primeira expressão artística da era industrial, tanto pelo seu sentido de técnica de reprodução como na sua reprodução em série a partir de uma mesma matriz. Neste ponto fotografia e design confluem para o mesmo interesse, embora sem ainda incorporar à fotografia o caráter de arte manipulável e diretiva que lhe será auferido pelas vanguardas modernistas, visto que os aspectos figurativos das imagens seriam o contraponto à montagem fotográfica, correlatamente a composição do olhar teria seu contraponto à fotomontagem a à composição fotográfica, distinções estas que irão ser ressaltadas mais à frente.

O caráter da reprodutibilidade e sua relação com arte figurativa acadêmica inicia ao processo de criação da imagem fotográfica, ressaltado no clássico texto de Walter Benjamin sobre reprodutibilidade técnica da obra de arte (BENJAMIN, 2014), enfocando-se o processo industrial associado às técnicas próprias do ato e da revelação fotográfica, nunca como algo pronto, mas construído pelas necessidades materiais do novo *medium*. Diferente do pensamento de Benjamin, as vanguardas construtivistas russas incorporariam essa técnica fotográfica como um novo olhar sobre a realidade concreta, ao definir um novo recorte sobre esta, afastando-se da veracidade narrativa da fotografia figurativa, ressaltando-se o seu elemento transformador ao desmascarar ou apontar a artificialidade do próprio processo de captação ilusória da fotografia.

Ao se explicitar a montagem fotográfica como uma construção de sentido a posteriori, relegando a um processo anterior da elaboração da luz no registro da realidade o que levaria ao distanciamento da ideia do falseamento da realidade “nua e crua”, o resultado seria um novo olhar sobre esta realidade aparecendo com efeito elucidador, como um recorte consciente do olhar, uma opinião e direcionamento do olhar demarcado pela posição política e estética do artista. O não mascaramento desse olhar fotográfico, o destaque para recorte consciente da imagem pela máquina mostrado como algo não aleatório, definido como choque de ideias construindo novas ideias e imagens.

Na contramão da alienação da montagem industrial, que esconde o processo e a ação do produtor, a arte centrada na ferramenta construiria uma teoria que perfaria o caminho inverso da alienação, mostrando o trabalho humano e conceitual por trás do objeto industrial, visão esta que perpassaria quase todas as produções vanguardistas russas, do cinema à AgitProp da fotografia às oficinas da VKhUTEMAS (ВХУТЕМАС - Высшие Художественно-технические Мастерские, (Oficinas Superiores de Artes e Ofícios) (Figuras 12 e 13).

Figura 12 - VKhUTEMAS. (ВХУТЕМАС)



Fonte: Alunos de VKhUTEMAS em aulas sobre a disciplina de desenho 1921 — Disponível em: < <http://www.togdazine.ru/tag/111>>. Acessado em: 08, junho, 2018.

Figura 13 - VKhUTEMAS. (ВХУТЕМАС)



Fonte: Estandarte na entrada da exposição do departamento principal da VKhUTEMAS. O autor do standarte, Gustav Klutsis. 1924 - Disponível em: < <http://www.togdazine.ru/tag/111>>. Acessado em: 08, junho, 2018.

O senso estético da máquina seria revertido pela própria estética maquinista e acima de tudo transformadora. O Iluminismo que criara uma fé, afirmado por Adorno e Horkheimer (1947) como alienadora, exposto conceito de Indústria Cultural. Na vanguarda soviética este olhar da máquina mostrar-se-ia como uma nova estética, de baixo para cima, com o controle da máquina por aqueles que dela se utilizam, o proletariado, contra a cegueira da indústria cultural na *MassKultur* (cultura de massa). Estas vanguardas propunham uma *ProletKult* (cultura do proletariado) que desmascararia o uso da máquina como um movimento alienante. Tal olhar crítico não passaria impune ao totalitarismo e à própria indústria cultural.

Neste ponto o pensamento vanguardista russo inseriria a dialética da imagem fotográfica e a essência do seu movimento ao se compor novos sentidos, a partir da reelaboração de imagens ou mesmo do contraste de formas linhas e texturas, conotando-se uma dinâmica no olhar estático fotográfico, voltando-se ao choque de formas e concepções ao conferir-lhes novas significâncias através das imagens captadas.

Haveria uma diferenciação entre os conceitos de montagem fotográfica e fotomontagem, mesmo tênue a diferenciação faz-se necessária uma explicação por serem distintas no processo final. A Fotomontagem não se resumiria apenas na técnica de *assemblage* de imagens, mas passaria também pela elaboração do ato fotográfico, através de um processo dialético entre o objeto que se representa, a técnica de reprodução e a visão particular daquele que fotografa.

Na montagem fotográfica ter-se-ia a *assemblage* de imagem em um suporte, que poderia ser único, mas que poder-se-ia dispensar o ato fotográfico, pois bastaria a imagem revelada e impressa em papel fotossensível. A montagem fotográfica pode dispensar o ato fotográfico, na fotomontagem não, pois faria parte da construção do olhar pela câmera e não nas imagens reveladas.

Já a fotomontagem seria uma técnica de trabalhar com imagens já elaboradas compondo novos significados de acordo com a montagem, pode ser visto como ação elaborativa de objetos já fabricados, no caso imagens fotográficas e uma nova composição como informação artística. Na fotomontagem a ferramenta seria o aglutinador de sentidos, e o ato de montagem passaria necessariamente pelo olhar da câmera.

As visões sobre esses dois processos artísticos seriam estendidas no

construtivismo russo para além das suas possibilidades técnicas, fazendo parte de um conceito maior que seria o pensamento dialético e sua relação com os objetos construídos pelo ser humano.

A arte neste processo não estaria desvinculada das ações humanas e pode e deve ser usada como expressão de esclarecimento e transformação da sociedade, a arte é usada como elemento de propaganda e participação popular. A montagem, seja na fotografia seja no cinema, seria parte de um complexo maior de ferramenta crítica da sociedade e da própria história.

Rodtchenko, El Lissitski, Malevitch e Stepanova elaborariam não só um projeto artístico, mas também um projeto estético sobre montagem fotográfica e a fotomontagem exemplificados na AgitProp (programa de propaganda popular) e o PROUN/UNOVIS (programas de difusão e experimentação artística e cultural pós revolução) (Figuras 14 e 15). Frise-se que propaganda não se dissociava do ensino através dos institutos estatais de fomento da cultura e da educação (v.g, o NARKOMPROS) vistas como ferramentas revolucionárias e assertivas dos modelos da revolução que difundiriam.

Figura 14 - UNOVIS/PROUN. Agitvagon



Fonte: Alunos e professores da UNOVIS no agitvagon (Trem de Propaganda da Agitprop). Nikolai Suetin. Vitebsk 1920 — Disponível em: < <http://www.togdazine.ru/tag/111>>. Acessado em: 08, junho, 2018.

Figura 15 - UNOVIS/PROUN. Agitvagon



Fonte: Esboço do design do vagão da Agitprop. UNOVIS. Nikolai Suetin. Vitebsk 1920 — Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/1746>>. Acessado em: 08, junho, 2018.

Poder-se-ia destacar a confluência das várias expressões artísticas, inserindo-as na área do design, em específico o gráfico. Entendido como projeto indústria, o design se apropria de várias técnicas de reprodução em série, difundindo e ampliando o alcance dos objetos produzidos para este fim. A fotografia e o design são frutos do mesmo processo industrial, que populariza, distribui e para alguns diminui o valor representativo das coisas.

O construtivismo russo que abarcaria as mais amplas experiências estéticas, integrando áreas como cinema, fotografia, artes plásticas e cênicas, ensino de artes e ofício, psicologia e pedagogia, teria por amarração o pensamento dialético que confere-lhes uma unidade conceitual e prática que pode ser resumida no conceito de montagem, não restringindo-se aos objetos artísticos mas em qualquer elaboração de artefatos nos quais o processo, a forma e a intenção não estão mascarados mas explicitados como parte integrante da maneira de pensar o mundo e dele empreender criações

Neste panorama a montagem vai se moldando às várias expressões artísticas,

e mesmo mantendo o seu viés e herança industrial incorpora novas acepções o choque e o estranhamento, que serão muito caros ao Excentrismo e suas montagens teatrais, este efeito definido por Chklovski sobre a arte que traz a luz pelo estranhar coisas do dia a dia, descobrindo os e revelando os ao olhar.

Lembrando-se que a subversão da montagem alienante da linha de montagem em série, transmutar-se-ia para uma montagem dialética voltada para o choque e o movimento criativo, elucidativo num processo para o domínio sobre a máquina desmascarando sua linearidade através do estranhar e do distanciamento para melhor ver a situação, como será melhor explorado no capítulo 6.

De certo modo, ao se tornar uma questão de estado e parte fundamental do processo revolucionário, os vários institutos e instituições de arte e propaganda aglutinariam e catalisariam os vários movimentos artísticos que gravitavam ao seu redor. Como questão de estado, a criação de instituições que direcionavam a arte partia para uma determinada visão de estado e de novo ser humano, os grupos de produção mostrariam em um primeiro momento a diversidade de expressões artísticas que encarariam essa nova arte como uma trincheira educativa. A arte praticamente iria ficar nas mãos dos Comissários da NARKOMPROS, que reunia ligados à arte e à cultura.

Na década de 30, o NARKOMPROS iria resumir aquilo que comumente seria associado à arte dirigida ou ao Realismo Socialista, a total subserviência da produção da arte a um determinado padrão de modelos artísticos definidos pelo estado. Porém, nos primeiros momentos da revolução de 1917 até o fim do período da Guerra Civil (1917-1921), haveria uma certa produção de grupos de artistas ligados a determinadas linhas de visões estéticas das mais variadas origens e posicionamentos.

Deste Caldeirão, literalmente, surgiriam o Produtivismo e o Construtivismo termos que se consolidam a partir da segunda metade da década de 20, ideias das correntes três expressões artísticas irão se destacar no pensamento de uma arte técnica e ligada à produção da indústria: o cinema, a fotografia e o design.

3.7 A MONTAGEM E A FOTOMONTAGEM

Um elemento imprescindível à montagem fotográfica seria a sua dinâmica em relação a uma composição bidimensional e estática em um suporte plano. Na fotografia as imagens não possuem o efeito simulador de movimento da linguagem

cinematográfica, e necessariamente, o produto fotográfico apareceria em uma lâmina bidimensional.

A fotografia poderia ser considerada a primeira expressão artística da era industrial, tanto pelo seu sentido de técnica de reprodução como na sua reprodução em série a partir de uma mesma matriz, pirateadas ou não, como afirmaria Hobsbawm:

Todos os fotógrafos argumentavam que os modestos fregueses que compravam seus produtos estavam comprando não apenas imagens baratas e reconhecíveis, mas também os valores espirituais da arte. Simultaneamente, os fotógrafos que não conheciam celebridades de forma suficientes para tirar seus valiosos retratos não podiam resistir à tentação de piratear cópias, o que implicava que as fotografias originais não estavam legalmente protegidas como a arte (HOBBSAWM, 1980, p. 205)

Neste ponto a fotografia e o design confluem para o mesmo fim, embora sem ainda ter a fotografia o caráter de arte manipulável e diretiva que ser-lhe-ia auferido pelas vanguardas modernistas, visto que o aspecto figurativo das imagens iria se contrapondo à montagem fotográfica que seria uma composição do olhar, em contraponto à fotomontagem que seria a composição fotográfica.

O caráter da reprodutibilidade e sua relação com arte figurativa acadêmica, ressaltado por Walter Benjamin (2014), enfocaria o processo industrial associado às técnicas próprias do processo fotográfico, nunca como algo dado, mas construído pelas necessidades materiais do novo *medium*.

Diferente de Benjamin, como já dito, as vanguardas construtivistas russas incorporariam essa técnica como um novo olhar sobre a realidade concreta, ao definir um novo recorte sobre esta, afastando-se da veracidade narrativa da fotografia figurativa, ressaltando o seu elemento transformador ao desmascarar ou apontar a artificialidade do próprio processo de captação ilusória da fotografia.

Os novos *media* que aparecem na produção e reprodução das atividades quotidianas, que terão por suporte a máquina e a tecnologia como seu esteio, corroborarão para essa nova forma de pensar na qual o maquinalismo e a articulação de fragmentos são ordenados e ressignificados em novos suportes e em novos espaços.

Dentre esses novos *media* vamos nos ater à fotografia, e como o processo e o produto da montagem vai dar uma nova significação à imagem registrada e fixada da

fotografia. A imagem fotográfica, desde que fora sistematizado o seu processo químico e difundido o seu suporte seja em papel fotográfico, ou seja, no início com as placas de cobre-prata do daguerreótipo, esteve sempre à margem do discurso estético-artístico, sendo um fator de referência do que deveria ser almejado na arte pictórica, ou sua antítese, de registrar a realidade externa ao olhar humano (CRARY, 2012).

No século 19, a fotografia ainda era vista como um efeito ou aparato científico para entretenimento das massas, “uma arte de feiras” como apontaria Benjamin no seu artigo *Pequena História da Fotografia* (2014, p.91), não se registra no debate artístico uma teoria sobre a fotografia que não fosse autônoma em relação à sua representação artística mais próxima, conceitualmente, que era a pintura realista ou figurativa.

Os escritos estéticos colocariam a fotografia mais como um aparato técnico, que artístico, entenda-se artístico no âmbito das produções da mão humana, da subjetividade da ação humana, como se esta fosse pura e asséptica em relação aos materiais que se manipulavam no registro de objetos imagéticos e pictóricos, representações que se aproximam dos seus referentes da realidade.

A partir das primeiras décadas do século 20, a fotografia passa a ser vista como técnica e processo artístico que pressupunha uma nova sociedade, assumidamente industrial e definida a partir de novos paradigmas de cosmovisão da realidade, incorporada a uma forma de pensar inerente a esta sociedade, contemporânea às máquinas e à montagem como sua forma de produção.

Neste momento histórico, a fotografia seria introduzida ao universo da arte, não como mera reprodutora de uma realidade externa ao olhar humano, mas como uma nova arte, junto ao cinema, que traduziria o seu contexto histórico do predomínio da máquina na produção, massificação e difusão de bens simbólicos, a arte na era industrial.

As vanguardas soviéticas trariam a fotografia para o grande campo do debate teórico e estético sobre o uso da técnica na produção artística, na sua massificação e na sua ação como meio de propagar ideias e pensamentos. Paralelamente às outras vanguardas das primeiras décadas do século 20, Dadaístas e Surrealistas, a fotografia abre espaço para uma nova forma de trabalhar a imagem pictórica, que segundo Ades (1976), seria inaugurada por Gustav Klutss em 1919, porém só seria registrada em 1931, que se configuraria na fotomontagem com a reutilização de imagens fotográficas para produzir novos significados:

A frase "a fotomontagem é um novo tipo de arte de agitação" foi encorajada por (Gustav Klutssis em Moscou em 1931 e também foi impressa catálogo da exposição de fotomontagem realizada em Berlim naquele mesmo ano. Com a política revolucionária e o progresso tecnológico e industrial: "a fotomontagem, sendo o método mais recente das artes plásticas, está intimamente ligada ao desenvolvimento da cultura industrial e às formas de mídia cultural para a comunicação de massa. (ADES, 1976, tradução do autor).

No entanto é importante ressaltar, que o grande valor da fotomontagem para Klutssis, e depois para os vanguardistas soviéticos, seria a sua correlação com outras formas de suporte artístico-técnico como revistas, cartazes, cinema ou qualquer outra forma de expressão artística que tivesse a máquina e a massificação como referencial estético. Entretanto nos períodos iniciais não houvesse uma definição específica para tais técnicas sobre a imagem fotográfica como coloca Buchloh.

Os híbridos que Klutssis, Lissitski e Rodtchenko criaram em suas primeiras tentativas de colagem e fotomontagem revelam a dificuldade da transformação paradigmática inerente a esse procedimento e a concomitante busca, no período 1919-23, de uma solução para a crise de representação. (BUCHLOH, 1990, p. 97-98).

A fotomontagem teria um papel primordial nesta nova visão por ser o anteposto da composição da pintura clássica, pois aquela formada de fragmentos de partes já produzidas, se afastando da ação contemplativa para uma ação produtiva e direcionada, distanciando-se de uma fotografia que aspirava ser pintura, se transformando em um novo olhar como uma síntese de várias partes integradas pelo confronto e choque do pensamento dialético.

3.8 A MONTAGEM E A FOTOMONTAGEM: ARTE DE VANGUARDA

Fotografia iniciaria a formação da sua linguagem quando incorporaria para si elementos que, como no cinema, representavam a sociedade industrial e se ele do quadro/tela e se concentra na câmera sua ferramenta de reprodução artística.

Na análise da fotomontagem como linguagem artística da fotografia temos dois

percursos para a definição dos elementos constitutivos da gramática sobre a imagem fotográfica: a primeira que trataria a foto montagem como objeto único de uma fotocolagem e o outro como um processo que iria das fotomontagens em fragmentos para o fotograma único aglutinados pelo olho/artista que seria conceituado como o Fotoglaz (o Foto-olho).

Se no cinema o processo de montagem se confundiria com a linguagem e o procedimento técnico, na fotografia a fotomontagem se definiria, não apenas pelos procedimentos e técnicas, mas também pela concepção da imagem como fruto de um pensamento montador, fragmentário e dialético, como coolca Bürger:

A obra vanguardista não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza é impressão que, porventura, venha a se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que estas não se encontram mais subordinadas a uma intenção da obra. O receptor experimenta esse sentido como choque. (BÜRGER, 2012, p.142).

Em se tratando da fotomontagem a necessidade definir os limites e alguns conceitos referentes a linguagem que usariam o fragmento de imagens na manipulação de imagens por exemplo poder-se-ia registrar o uso de vários termos: Montagem de imagens, fotocolagem, colagem fotográfica, e a fotomontagem propriamente dita. Esses termos às vezes significariam ao mesmo tempo a técnica em obras diferentes, ou para mesma obra autores usando o mesmo termo sem a devida precisão.

Bürger (2012) concentra sua análise de fotomontagem no procedimento e no conteúdo e nestes casos o autor se referênciava no estilo nos quais se baseia a análise. Utilizando como exemplos o Dadaísmo e o Surrealismo. Bürger (2012) fundamentar-se-ia a fotomontagem como princípio artístico ligado a pintura ou a arte pictórica correlacionando à obra de John Heartfield ressignificação através do uso de legendas (*inscriptio*) e sublegendas (*subscriptio*) (Figura 16), resumida na técnica do emblema (texto mais imagem) que retoma a ideia de choque não apenas das imagens mas com elementos montados como textos a obra final.

Um tipo bastante diferente de montagem é apresentado pelas fotomontagens de Heartfield. Não são, primariamente, objetos estéticos, mas imagens para leitura (Lesebilder). Heartfield aproveita e mobiliza politicamente a antiga

4 A GENEALOGIA DA FOTOMONTAGEM CONSTRUTIVISTA

A fotomontagem para se estabelecer como linguagem fotográfica teria que ir para além da associação da fotografia com o abstracionismo, ao trazer do discurso sobre a imagem fotográfica para o *medium* e o aparelho câmara fotográfica, se afastando das análises que a colocavam como uma fase das representações iconográficas por meios mecânicos.

A partir desta mudança de olhar sobre a fotomontagem, que não se resumia a apenas uma técnica de se trabalhar imagens fotográficas, mas se tonando base para a formação de um olhar estético sobre a imagem capturada pela câmara fotográfica e dela se construindo um novo sentido estético para o recorte operado por este olhar no meio mecânico de registro da luz e da realidade.

No Capítulo 2 analisou-se os vários aspectos da fotografia, em específico se destacaria o seu impacto nas artes pictóricas, principalmente na pintura. A linguagem artística da pintura acadêmica iria ser incorporada pelos fotógrafos para construir linguagem visual da nova ferramenta enquanto que, inversamente, os pintores antiacadêmicos buscariam novos referenciais da representação visual para a arte pictórica baseada em alguns princípios da fotografia, na sua referência técnica e conceitual, os elementos para a linguagem da arte voltada para o registro da luz e não apenas as formas dos objetos.

Se no Dadaísmo e no Surrealismo a relação das representações pictóricas ainda marcava resquícios nas obras, seja no trabalho das telas únicas de Hannah Höck ou na representação do inusitado de John Heartfield, no Construtivismo poder-se-ia detectar um rompimento da fotomontagem com a composição pictórica, por se afastar das referências da composição típica da pintura e a fotografia assumiria uma linguagem voltada para a sua origem mecânica e industrial.

Pode-se detectar esse rompimento da arte pictórica russa do início do século 20 uma forte influência das vanguardas ocidentais principalmente o Cubismo e o Futurismo, e o corte estético político que ocorreria sem sombra de dúvidas pela Revolução Russa de 1917, que afastaria a fotografia e a fotomontagem de suas raízes na pintura e na “arte do cavalete”, nas palavras de Tarabukin (1923:1977).

Ao final do século 19 a arte pictórica russa era fortemente marcada arte religiosa, representada pelos entablamentos gravados com motivos populares, os “luboks” (do russo, *лубок*, placas de xilogravura popular), vistos no capítulo 02, e que

faziam parte da educação visual em uma população majoritariamente analfabeta (Frampton) (1997, p.202). Além desta tradição em gravuras, a arte pictórica russa mesclava as influências da arte acadêmica ocidental, francesa notadamente, na tentativa modernização dos Romanov para o estado Russo.

Os movimentos de vanguarda chegariam aos grandes centros do império Russo de maneira bastante pontual nos centros industriais e nas franjas do próprio império. Porém, é a partir deste contato de grupos de vanguardas ocidentais com os grupos russos que se construiriam os primeiros cortes com a influência da pintura clássica ocidental através das representações vanguardistas, começando com o impacto das ideias do Cubofuturismo até se cristalizar com Suprematismo e o Construtivismo pós-1917, na virada das décadas de 10 para 20.

Ressaltar-se-ia que a mudança não era apenas nos elementos visuais, essas transformações trazidas pelos manifestos cubofuturistas denotavam uma alteração estética e social. Não se reduzia a uma visão de arte, mas ao que vai perpassar o pensamento vanguardista, uma mudança na visão de mundo.

Na Rússia movimento que demarcaria o primeiro rompimento na visão de arte e da representação pictórica classicista seria o Raionismo, que criticava principalmente o que se fazia e se pensava da arte de tradição historicista (Figura 17 e 18).

Figura 17 - (a) (b). Raionismo. Larionov.



(a)

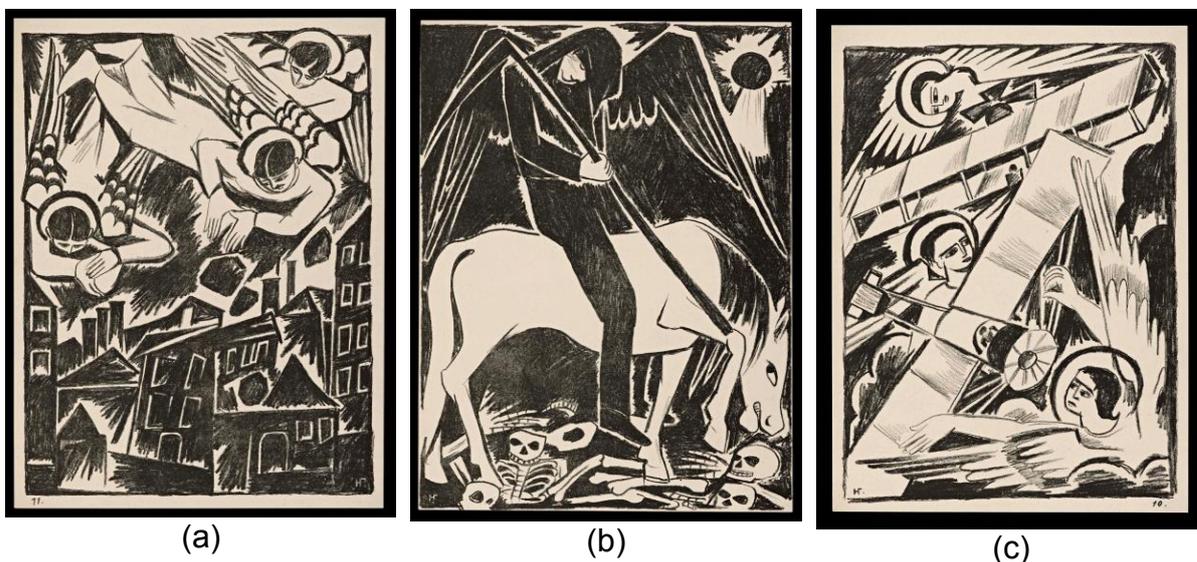


(b)

Fonte: Mikhail Larionov. Стекло, 1912 (Vidro). Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/2408>>. Acessado em: 06, junho, 2018.

Fonte: Larionov Mikhail 1912-13. Районистская композиция Красное господство (Composição Raionista Dominação do Vermelho. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/78586?locale=en>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

Figura 18 - (a) (b) (c) Raionismo. Gontcharova.



Fonte: Natalia Gontcharova. Guerra. 14 Litogravuras. [Войны: 14 литогр], Moscou: Izd. V.N. Kashina, 1914. PDF. Disponível em: <https://monoskop.org/Natalia_Goncharova>. Acesso em: 08 jun. 2018.

A partir de 1910 este grupo de artistas, que tomaria contato com as obras do Futurismo italiano de Filippo Marinetti, iria começar a redefinir os caminhos que arte russa tomaria, isso momentos antes das transformações catalisadoras da revolução de 1917. No manifesto Raionista de Mikhail Lurianov e Natália Gontcharova, postulava-se a decomposição da forma pictórica relacionando-a apenas como representação de raios de luz definindo os objetos e a própria visão humana, abolindo qualquer volumetria ou formalismo na representação gráfica.

Nós, raionistas e futuristas, não queremos falar sobre arte nova ou antiga, e menos ainda sobre a arte ocidental moderna.

Deixamos a velha arte morrer e deixar a "nova" arte para lutar contra ela; e, a propósito, além de uma batalha e diga-se uma muito fácil, a "nova" arte não pode promover nada por si só. É útil colocar esterco em um terreno árido, mas esse trabalho sujo não nos interessa (RAYONISTS AND FUTURISTS: A Manifesto. 1976. p.87, tradução do autor).

O Raionismo ou o *Luchismo* (de лучи/лучы, raio(s) em russo) colocaria a arte russa em um outro patamar representação se afastando pictorialismo tradicional da pintura e desmontando a visão de arte que se tinha até o momento, além de não se tornar estanque, com suas ramificações na literatura, o círculo literário de Moscou no qual já despontaria de Maiakovski, refletindo algo que seria extremamente comum a arte de vanguarda: a plasticidade das influências em várias formas de expressões artísticas, não se reduzindo a limites ou campos específicos.

Com referências mais claras ao Futurismo de Marinetti, o manifesto "Uma tapa na cara do gosto do público" em 1912, de Burliuk e Maiakovski, refletia-se sobre os novos paradigmas para a arte e combatiam uma arte simbólica, que já se pressupunha um significado para as coisas, atingindo não só as representações visuais como a literatura pré grande guerra.

O Raionismo iria ter suma importância na formação de uma estética fotográfica, até pelo que remetia a própria origem do termo que viria definir o seu conceito artístico a "luz ou os raios de luz". De certa forma a luz tratada como importante elemento na arte não era de toda novidade, pois os impressionistas partiam quase do mesmo princípio, o que há de ressaltar no Raionismo seriam um abandono as formas do objeto reduzindo-a raios ou luz captada pelos olhos.

Acima de uma mudança artística, como já visto, o Raionismo era uma mudança estética, os raios/feixes de luz o que determinava as representações, trazendo as ideias de movimento, abstracionismo e antiformalismo, note-se que a fotografia não seria mencionada como nova referência visual, ainda que se pensa em quadros e telas, o conteúdo é que se abstraiu das formas para os raios de luz. Se a luz abstraía as formas e volumes, estes conceitos vão para o dia a dia artístico no qual a arte perde sua materialidade e passa a fazer parte do cotidiano das pessoas na arte. (ver Quadro 1)

Quadro 1 - Movimentos artísticos entre 1910 e 1920

Movimento	Raionismo + Cubofuturismo	Suprematismo	Construtivismo
Características artísticas	Espaço Textura Espessura Tactilidade Forma Luz no lugar da forma	Supressão da forma Máquinas fazendo arte Coletivismo Não unicidade na percepção do objeto Textura Espacialidade 2D-3D Tempo da Máquina	Construção da forma Ótica da máquina Multiplicidade de materiais e novas ferramentas
Artistas principais	Larionov Gontcharova Burluk	Malevitch Lissitski Tarabukin	Popova Stepanova Roddchenko Klutsis Senkin

Fonte: do próprio autor.

4.1 A FAKTURA

Em uma expressão de Vladimir Tatlin, *Faktura* seria tornar o “olho” apto a perceber o tátil ou a textura dos objetos, nas palavras de Rowell (1978, p. 85) "O olho deve ser colocado sob o controle do toque." O que estaria recorrente ao conceito de *Faktura* nos textos dos artistas deste movimento, conceito tem uma importância fundamental nesta genealogia da decomposição da forma que se está construindo para a análise dos fatores que definiriam o olhar fotomontador e sua linguagem fotográfica do início da década de 20, segundo ainda Rowell:

A "forma necessária" de Tatlin era uma lógica composta; foi para expressar a verdade aos materiais, a autêntica vontade criativa da humanidade, as leis universais da experiência humana e uma necessidade social. A ideia de verdade para os materiais é bastante óbvia. Uma dada substância física, por causa de sua natureza intrínseca, gerará certos tipos de formas e não outras. (ROWELL, 1978, p.85).

Vários autores como Markov (:995), Sanches-Biosca (1996), Rowell (1978), Buchloh (1984) citam o termo a Faktura como o elemento gerado desta nova visão de arte, a partir da década de 10, e que seria um dos pilares deste novo olhar, seria Buchloh (45) um dos primeiros autores a atualizar este termo para análise da teoria da arte, entretanto há autores que do período como Anton Markov (1995) que utilizaria o termo em sua análise sobre Construtivismo ainda na década de 20.

Markov (1995) definiria por Faktura, (do russo, фактура, literalmente “*textura*”) o que poderia associar aos elementos visuais da obra de arte, as suas texturas captadas pelo olhar. Com uma visão mais ampla Tarabukin (1977) colocaria o termo na arte como os elementos materiais das representações gráficas, não tanto visuais. Na sua formulação sobre as técnicas do Produtivismo, Tarabukin conceituaria Faktura a partir dos “materiais físicos” (madeira vidro e ferro) e os “materiais intelectuais” (linha, ponto, plano, cores letras e texturas), utilizados nas elaborações artísticas, aproximando o artista à figura do engenheiro.

A forma de uma obra de arte é elaborada a partir de dois momentos fundamentais: o material (cores, sons, palavras) e a construção pela qual o material é organizado em um todo acabado, adquirindo sua lógica artística e seu significado profundo. Conseqüentemente, devemos entender como forma a estrutura real da obra, incorporada na unidade de construção e composição. Na obra pictórica, os elementos da forma são: "a cor, a *faktura* (*grifo meu*), a forma da "representação plana" e a construção. (TARABUKIN, 1923;1977, p.116, tradução do autor)

O que definiria a arte seria os materiais trabalhados de acordo com regras da engenharia, essa visão será muito cara ao Produtivismo e sua linha de pensar a arte como um produto industrial, daí o termo “material” ser o definidor do que se queria fazer. Se colocarmos isso na perspectiva do marxismo, o material define o intelectual, embora dialeticamente haja a síntese entre a reprodução da vida material. A sua síntese na produção simbólica da vida cotidiana, para usar termos do materialismo histórico, fundamento do que se buscava na arte, explicitado por Rowell sobre a diferença na concepção artística da arte francesa e da soviética através do termo Faktura:

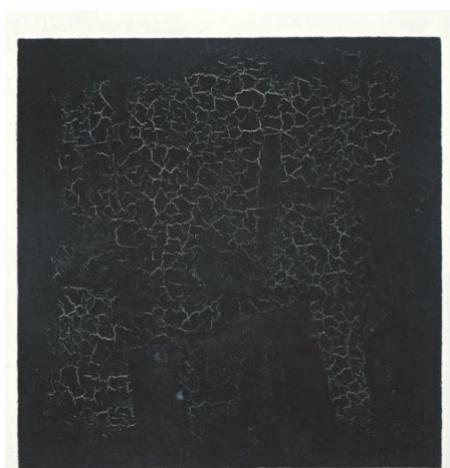
De modo que, enquanto a escola francesa aceitou o objeto no mundo exterior

como um dado, os russos não o fizeram; seu foco estava, em vez disso, no meio e na técnica como os verdadeiros constituintes da obra de arte. *Medium*, como usado neste texto, implica uma substância ou textura específica, identificado pelo termo russo faktura. (ROWELL, 1972, p. 92).

A Faktura afastava da arte os elementos visuais e temáticos voltando o olhar artístico para os materiais, que não só comporiam os objetos como também seriam usados para sua reprodução, incorporando-se uma estética de reprodutibilidade tanto na temática como na execução da obra, colocando esta em um paradigma maquinalista do modernismo. Segundo Valcke, se pressupunha uma sistemática quase científica para a construção e investigação sobre a representação pictográfica (VALKE, 2009).

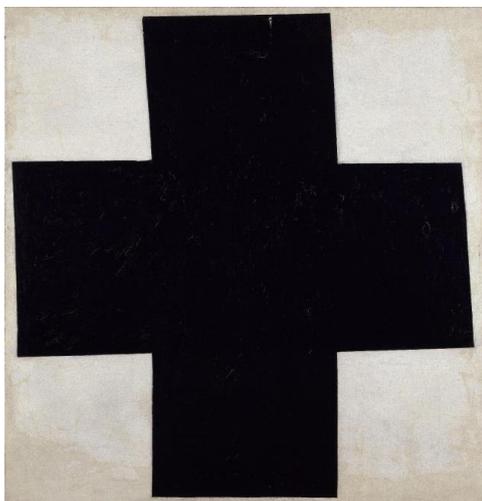
Não muito longe temporalmente dos primeiros manifestos Cubofuturistas de Burliuk e os textos de Larionov e Gontchareva sobre o Raionismo, Malevitch em 1915 faria sua exposição intitulada “A última exposição futurista” na qual constaria sua obra seminal “quadrado negro” (черный квадрат) (VALKE, 2009). Se inicialmente, a etimologia da palavra Faktura trazia a ideia de mudança material e conceitual na arte, em um modo mais específico ocorria transformações sobre o olhar no objeto representado, no qual o termo iria incorporando os meios técnicos para a elaboração da obra de arte que estariam ligadas ao desenvolvimento tecnológico da própria sociedade industrial, não se distanciando a forma de fazer arte com a sociedade e os meios que esta obra estaria inserida (Figuras 19 e 20).

Figura 19 – Suprematismo



Fonte: Malevitch Kazimir. Черный супрематический квадрат (Quadrado negro Suprematista) 1915. Óleo em tela. 79,5 x 79,5 cm. Disponível em: <http://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/378>. Acessado em: 06, junho, 2018.

Figura 20 - (a) (b). Suprematismo



(a)



(b)

Fonte: (a) Kazimir Malevitch. Черные крестообразные плоскости (Planos negros cruzados - Cruz) , 1915. Óleo em tela. 80 x 80 cm. . Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cpGGz5/roBdeq>>. Acesso em: 06 jun.2018. (b) Kazimir Malevitch, 1915. Последняя футуристическая выставка картин 0,10 [ноль–десять] (A última exposição de pintura futurista 0.10 (zero-dez)). Disponível em: <<https://monoskop.org/0.10>>. Acesso em: 06 jun.2018.

Não se pode reduzir a Faktura apenas uma maneira de se fazer arte, deve se ampliá-la para que meios e ferramentas usados para as representações artísticas e como estas refletiriam o estado de coisas do cotidiano desta sociedade, a Faktura fazia parte das transformações técnico-produtivas da sociedade, e também era uma nova visão da produção de objetos que estava por trás de tais mudanças.

As mudanças que traziam a arte para o cotidiano, e que estavam transformando o olhar sobre a qualidade visual dos objetos ou seus materiais constitutivos, a Faktura incorporaria essas transformações materiais na vida cotidiana, tirando as bordas entre arte e a vida cotidiana, podendo ser resumida ao axioma “Arte é Vida”.

Na terminologia usada neste período seria indissociável das transformações do cotidiano, para esta nova sociedade haveria um termo relacionado com novos modos de vida, havia a palavra russa Бит (быт, modo de vida) (FIGUEIREDO,2010, p.95), que se confunde com as tentativas de associar as transformações sociais a arte a vida cotidiana sem limites entre essas áreas.

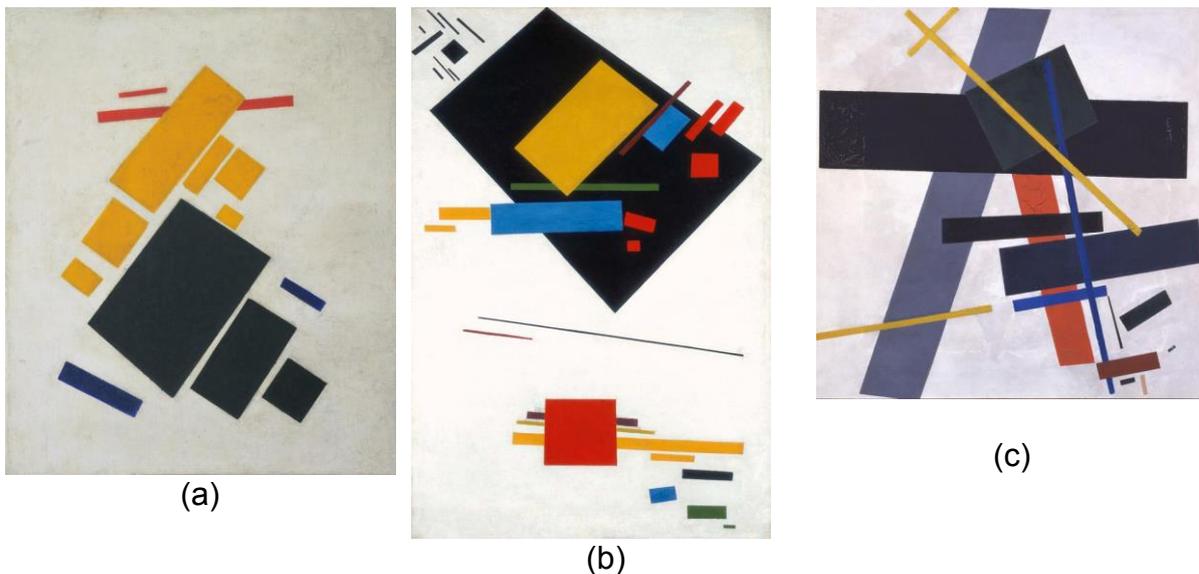
Introduzir-se-ia, por assim dizer, uma visão de arte que não se dissociaria do dia a dia produtivo das pessoas, o ato de produzir qualquer coisa seria necessariamente uma atividade artística e que fazia parte de atividades comuns do cotidiano das pessoas, retirando da arte o peso aristocrático, teleológico e supra divino, inserindo a arte no mundo do trabalho.

O conceito de Faktura mostra os germes, ou mesmo de algo mais definido, de como a arte russa já possuía os elementos que na década de 20 se espalhariam pelos vários campos artísticos, desde seus conceitos fundamentais até o diálogo entre as várias linguagens e expressões artísticas; não só as linguagens anteriores ao modernismo como também as novas tecnologias cuja a referência seria a máquina, mas também por se transformar por causa desta máquina.

No modernismo Russo poderia ser considerado este primeiro corte estético em relação a arte acadêmica, e se inicialmente seria devedor das vanguardas ocidentais, no decorrer da década de 10 com a 1ª grande Guerra e a Revolução Russa seriam fatores importantes que acentuaria a autonomia da arte russa em relação dos modernistas da Europa Ocidental o que não significaria um isolacionismo artístico, muito pelo contrário, pois o contato entre as vanguardas era constante e a troca de informações e discussões seriam registradas no manifesto Raionista e no Cubofuturismo russo.

Na Década de 10, haveria a exposição de Malevitch na qual será conceituado de abstracionismo geométrico, com a série de quadrados em fundo branco: O quadrado negro e o quadrado branco. No Raionismo tudo se reduzia a luz e movimento, na obra de Malevitch, que no conjunto seria chamada de Suprematista, devido ao seu Manifesto que lhe daria o nome (MALEVITCH, 1972, p.125).

Figura 21 - (a) (b) (c). Suprematismo



Fonte: (a) Kazimir Malevitch. Супрематизм: Аэроплан летит [Suprematismo: Avião Voando], 1915. Óleo em tela. 58.1 x 48.3 cm . Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79269>>. Acesso em: 06 jun.2018.
 (b) Kazimir Malevitch. 1915. Живописные массы в движении [Massas de Tintas em movimento],. 1915. Óleo em tela. 101,5 x 62 cm. Disponível em: <<https://monoskop.org/0.10>>. Acessado em: 13, junho, 2018. Acesso em: 06 jun.2018.
 (c) Kazimir Malevitch. Супрематизм [Suprematismo]. 1915-16. Óleo em tela. 87.5 x 72 cm. Disponível em: <<http://en.rusmuseum.ru/collections/painting-of-the-second-half-of-the-xix-century-beginning-of-xxi-century/artworks/suprematizm/>>. Acesso em: 06 jun.2018.

No Suprematismo as cores e as formas puras definiriam as representações sendo a principal função da obra criar um sentimento no observador, não se associando à forma pictográfica, mas através de formas geométricas e puras. Além das formas puras e o uso de cores primárias, o Suprematismo assumiria o trabalho coletivo na obra artística e também o uso de elementos espaciais transformando a bidimensionalidade da tela em um espaço com formas, representando a profundidade e a espacialidade dos elementos geométricos expandindo a percepção do olhar e tirando da tela a monotonia das duas dimensões, provocando uma nova visão das formas dispostas nos suportes, seja tela ou pedestais.

4.2 A FACTOGRAFIA

A relação entre a recepção da obra de arte com as suas ferramentas seria o definidor dos elementos da nova maneira de se fazer arte que estava surgindo. As novas ferramentas estariam levando a visão de arte para outros modelos de se pensar os

objetos artísticos ou não universo da sociedade industrial. O pensar sobre a arte não seria apenas o reflexo da sociedade industrial, esta nova arte deveria estar no mesmo passo desta sociedade, as transformações sociais faziam novas formas de se pensar as ferramentas e na arte com novos meios de produzir objetos e se pensar nestes como obra de arte.

Uma nova sociedade estava ligada a uma nova arte que deveria abandonar as antigas técnicas pré-industriais para não ocorrer o descompasso com este novo mundo que chegava. O novo percurso da fotografia até se tornar uma arte que tivesse seus próprios elementos visuais e linguagens, denotaria que nem sempre as transformações técnicas encontram um aparato estético que esteja de acordo com este contexto social. Como exemplo o uso da fotografia no Dadaísmo e no Surrealismo não avançariam sobre o aparelho fotográfico como ferramenta fazedora de arte, mas agiriam sobre o produto, o papel fotográfico e sua impressão

Marcel Duchamp teria um impacto maior na construção de uma linguagem artística para fotografia, do que os artistas que se utilizavam da fotomontagem como elemento visual, pelo fato da ênfase na subversão do aparelho ou da máquina no que opera o objeto artístico. A fotografia continuaria sendo uma fazedora de imagens e porém a fotomontagem seria a sua técnica de reunir e montar estas imagens em uma obra final. Para o Dadaísmo e o Surrealismo a fotomontagem não se centraria na máquina, o aparelho fotográfico teria menor importância do que as imagens que se produzia por ele.

O choque provocado pelos *ready-made* de Duchamp (Figura 22) estaria na subversão do seu aspecto útil para uma refuncionalização como objeto artístico. Os fragmentos de resto de objetos industrializados, coisas prontas do dia a dia industrial seriam remontadas adentravam no universo da arte pelo choque interno aleatoriedade de micro significados, que reorganizados surgiram com o novo fazer artístico.

Figura 22 - Ready-made

(a)

Fonte: (a) Marcel Duchamp . Antecipação ao Braço Quebrado (*Advance of the Broken Arm*). Pá de tirar neve em madeira e ferro galvanizado, 132 cm, 1915- (Réplica 1964). MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-august-1964-fourth-version-after-lost-original-of-november-1915>. Acesso em: 06 jun. 2018.

O processo de montagem que estaria por trás desta aleatoriedade de colagens, seja de objetos seja de imagem, colocaria a fotomontagem no caminho dos *ready-mades*, imagens recortadas e remontados utilizando-se do princípio do choque pelo desmonte de imagens icônicas reutilizadas ou cortadas “à faca” na análise de Lavin (1993) sobre a obra Hannah Höch. A ferramenta final ainda estava escondida na obra produzida. O choque estaria na refuncionalização pela máquina sobre o objeto, abrindo espaços para uma nova estética que fundamentar-se-ia não no produto, industrial, mas na ferramenta Industrial produtora de objetos e seus significados no bojo desta transformação.

A grande diferença do pensamento que iria, aos poucos, se cristalizando na arte russa da década de 10 seria o abandono em relação ao produto e seu enfoque no aparato técnico que produziria a obra de arte e objetos do dia a dia. Neste sentido desapareceria a separação entre o objeto artístico e o do cotidiano, bem como a diferenciação entre os objetos industriais ou artesanais, este contexto iria adentrando nos debates sobre a arte e criando um movimento que dessacralizaria a arte fazendo com que esta nova estética fizesse o que Duchamp não conseguira fazer com os seus *ready-made*: acabar com o espaço do museu para justificar a arte e nela depositar seu valor.

Esta nova concepção de arte industrial centrada nos meios, nas ferramentas criando objetos com justificativas estéticas, e ganharia um conceito pelo seu conjunto: Factografia. Este termo seria usado para definir o arcabouço estético de se fazer arte por meios industriais, seria utilizado como uma expressão artística que englobasse as formas de produzir arte e suas linguagens na era da máquina.

O conceito de Factografia, como o de Faktura, seriam resgatados na teoria da arte ocidental a partir de Buchloh (1984), uma das principais referências de análise sobre a arte russa após de 1917. Entretanto tais conceitos já haviam sido debatidos e cunhados durante o próprio período da revolução e da gestação desta nova visão de arte, como os textos de Anton Markov (1995) sobre fatura e o de Tarabukin sobre Factografia (1976).

A factografia tentava englobar as expressões artísticas que se utilizavam dos meios industriais para a elaboração de obras, bem como o uso dos meios de divulgação da arte para as massas: o rádio, jornais, revistas, cinema e o teatro. Também assumia as novas formas de se fazer arte, não era apenas usar novas técnicas, mas basear a nova estética em formas contemporâneas de se fazer arte.

Buscava-se adequar os novos meios de se fazer arte com novos conteúdos das linguagens artísticas que não estivessem ligadas a estes novos meios. O cinema, a fotografia e o design e a propaganda de agitação (AgitProp), ressaltando os novos meios e áreas para produzir e divulgar a nova arte. O design aqui seria entendido como área que abrangeria do design gráfico ao design de produto com elaboração de novos artefatos em uma expressão do dia a dia da atividade industrial, além da AgitProp umbilicalmente ligada ao divulgação e massificação de informação através dos meios de comunicação do período. Quanto ao cinema e a fotografia tanto seriam considerados os meios como a linguagem da nova arte industrial que surgia com o uso das câmeras e aparelhos de som e imagem.

A linguagem artística que iria se consolidar nos meios industriais de produção de arte seria a *montagem*, porém não havendo claramente a diferenciação entre arte, conteúdo e processo criativo. Entretanto, como visto anteriormente, se a montagem no cinema se confundia com o próprio processo de elaboração fílmica, na fotografia o processo elaborativo seria dividido em determinadas formas que se partindo dos elementos da fotografia construiria novas formas para o olhar o fotográfico, a este conjunto de construção do olhar na fotografia define-se nesta tese como fotomontagem.

Se a Factografia corresponde à utilização de novas linguagens e meios condizentes com a nova era industrial, a fotomontagem refere-se especificamente a estes elementos industriais, meio e linguagem, na fotografia, voltando-se para a ferramenta que produz arte e não no produto final feito.

Esta visão centrada no meio na ferramenta que faz arte, denota uma inferência e ação artística sobre a realidade que se queira registrar ou alterar pelo viés da arte, mas não de forma mimética tentando imitá-la, mas revertendo a qualidade de iconicidade da imagem fotográfica ao reconstruí-la em seus fragmentos. O sentido das coisas do mundo apareceria quando lhes tiram o véu através de ferramentas artísticas, que por assim dizer, desmascararia a naturalização da vida, quase de uma crença na ferramenta recriando a realidade, porém partindo-se da dialética entre a representação o que é esta esconde.

Se na Faktura haveria um desmonte na representação dos seus elementos gráficos e visuais constitutivos, por exemplo as cores ou as texturas, na Factografia haveria a tentativa de uma reordenação do sentido destes elementos pelo processo de montagem, como princípio criador, baseado nas ferramentas e no que estas podem definir neste processo de criação.

Em certa medida a Factografia engloba os meios que delineiam a estética industrial nela mesma, sem referências passadistas ou romântico historicistas, da mão-livre humana, mas ressaltaria o papel do artista como engenheiro na concepção dos primeiros manifestos produtivistas.

Autores como Sánches-Biosca (1996), Buchloh (2008), correlacionavam a Factografia com as transformações sócio-culturais da sociedade no início do século 20 e sua consolidação como processo maior do entendimento da arte industrial e da sua estética mecânica que traria no seu bojo reflexões sobre a arte no padrão coletivista, industrializado, seriado e, contraditoriamente, para as massas. Esses elementos contraditórios iriam se ajustando quando da busca por uma arte que representasse a arte industrial, obra única versus a arte coletiva, o papel do artista dentro de uma sociedade coletiva à produção de massa.

Neste contexto, para bem ou para mal, a Revolução Russa veio ter um papel importantíssimo nesta relação da arte e sua função cultural, na definição de um modelo social inerente a nova economia e a nova política que se redefiniria. O debate entre Bogadonov, e sua Proletkult, e Lenin com sua arte-trincheira, explicitado na análise de Sochor (1988), iria dar encaminhamento ao que se discutiria sobre arte,

suas ferramentas, e uma culturalização do processo artístico que redimensionava o lugar do artista na sociedade industrial (FRAMPTON, 1997).

A partir de 1919 em pleno processo de guerra civil que iria remodelar todos os rincões da sociedade russa, recém-saída de um império autocrático e centrada na figura do czar (imperador), e transformando-se em um conjunto de repúblicas, que ao final de 1921 se tornaria uma nova unidade sobre o nome de СССР (Союз Советских Социалистических Республик - URSS União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) controlada pelo comitê geral do partido comunista russo (o Politburo), consolidando um projeto de coletivização da arte pelos núcleos dos Institutos criados para o fomento da nova arte Soviética.

Seria razoável parênteses aqui para esclarecer que não há uma política específica de estado no processo de inserir o debate artístico uma estratégia estatal, mas os vários institutos do estado, principalmente o INKhUK, e seu departamento de artes visuais - IZO e depois aglutinados no NARKOMPROS, catalisariam um movimento amplo de transformação artística, e aí inserindo-se o conceito de Factografia, nas formas de expressões artísticas que fariam da máquina sua referência de representação cultural e social.

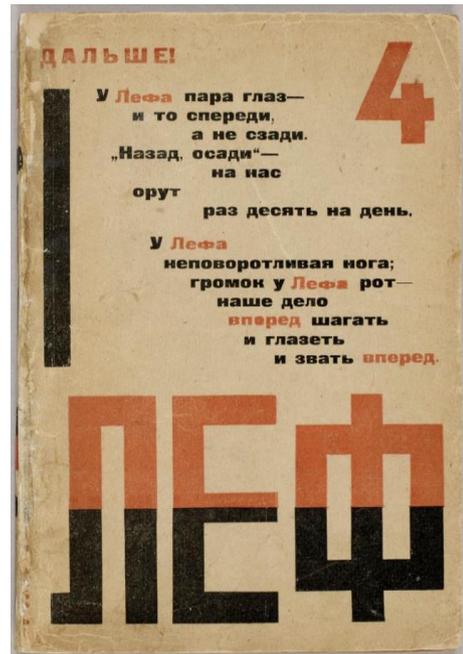
O instituto de cultura artística, o INKhuK, conseguia canalizar uma efervescência artística que já estava em pleno desenvolvimento nos coletivos de arte que surgiram a partir destes institutos, como a escola de Vitebsk/Lituânia que praticamente lançaria o produtivismo com a criação das escolas/oficinas técnicas superiores, a VKhUTEMAS, modelando a arte segundo princípios antagônicos a uma arte para as galerias ou que pertencia apenas uma pessoa, seja esta o autor ou o comprador da obra artística.

Os artistas que faziam parte dos institutos estatais se organizariam em grupos, produzindo revistas como a LEF ("Левый фронт искусств", Frente Esquerda das Artes, a KINO – FOTO (cinema e fotografia) (Figura 23-24). A revista LEF que seria um espaço de discussão sobre arte, tanto na sua primeira formação (1923-1926) como na segunda (1926-1928), a NOVI LEF (Nova LEF), se tornando neste último período bem mais associada à fotomontagem. Outro espaço para o debate artístico deste período seria a escola do cinema de Moscou, a GOSKINO (ГОСКИНО, o instituto estatal de Cinema de Moscou) fundada em 1924. Da GOSKINO sairia a geração do cinema construtivista soviético, também chamada de escola soviética de cinema tendo por expoentes Pudovkin, Kuleshov, Eisenstein e Vertov.

Figura 23 - (a) (b) Revistas LEF e NOVI LEF



(a)



(b)

Fonte: (a) Capas de várias edições das Revistas LEF e NOVI LEF. Disponível em: <https://monoskop.org/Lef#mediaviewer/File:LEF_covers.jpg>. Acessado em: 1 jun. 2018.
 (b) Revista LEF 4 1924, Disponível em: <https://monoskop.org/Lef#mediaviewer/File:LEF_4_1924.jpg>. Acesso em: 1 jun.2018.

Figura 24 - (a) (b) Revistas Kino-fot



(a)



(b)

Fonte: (a) (b) Кино-Фот. - Revista de Cinema e Fotografia [Кино-Фот. Журнал кинематографии и фотографии], nº1 e nº2. 1922. Disponível em: <<https://monoskop.org/Kino-fot>>. Acesso em: 1 jun. 2018.

Se durante a guerra civil haveria a consolidação dos vários grupos que se debruçaram sobre a arte, cultura, psicologia, antropologia e outras tantas áreas correlatas, caberia uma importante participação efetiva das organizações estatais, a chamada nomenclatura, na catalisação dessas forças geradoras de novas ideias, e seria durante a década de 20 que ficaria claro o embate entre a autonomia dos grupos artísticos e suas áreas, como cinema, fotografia, teatro etc e o papel controlador das instituições estatais no fluxo contrário a este programa de experimentalismo.

Um processo bem característico desta luta de forças políticas, culturais e artísticas é exemplificado quando o Instituto de cultura artística, INKhUK, fundamental difusão da arte de vanguarda seria incorporado ao NARKOMPROS, comissariado do povo para cultura e educação, que passaria a dirigir a arte para os interesses do Partido Comunista e a visão de arte dos seus dirigentes.

Sintomaticamente ligada a um dos braços da Factorgrafia, a AgitProp, que segundo Bogdanov deveria levar a revolução cultural à população, virou propaganda do estado para as massas (Figura 25).

Figura 25 - (a) (b) Propaganda Proletkult



Fonte: (a) Dimitri Moor. Cartaz A Boneca do Diabo. [Чортова кукла. Плакат, 1920. - плакат] .Disponível em: <https://www.davno.ru/posters/Чортова_кукла_.html>. Acesso em: 1 jun. 2018. (b) Dimitri Moor. Eu sou ateu. Cartaz para a revista «Ateu na máquina», 1924. [Я -

безбожник. Издательский плакат журнала Безбожник у станка, 1924. - плакат]. Disponível em: <<https://www.davno.ru/posters/я-безбожник-издательский-плакат-журнала-безбожник-у-станка-19.html>>. Acesso em: 1 jun. 2018.

4.3 DA FOTOCOLAGEM À FOTOMONTAGEM

A grande influência da revolução russa no processo de criação artística seria em colocar alguns conceitos que afastavam o que se entendia de arte com valores classicismo e românticos burgueses, a arte autônoma como diria Bürger (2012), e que daria à arte pós-revolução características de uma contemporaneidade ainda não atingida por ideias como: coletivismo da obra de arte, a definição do trabalho artístico em várias etapas e produtores, a massificação pela proletarização da cultura e não pela sua concentração em um determinado grupo, e acima de tudo por reverter o processo de montagem industrial em processo criador e elucidador.

Tais transformações estético-artísticas poderiam ser detectadas na construção do olhar fotográfico a partir da mudança criativa da fotocoloragem para a fotomontagem. Na arte em geral, e mais específico quando se classifica suas características, alguns elementos são conjunturais outros estruturais, e nestes casos a transformação estaria associada a mudança de um *ethos* da visão de obra de arte antes hegemônica e que assumiria novas características que romperiam os padrões artísticos.

Inicialmente, não haveria nenhuma uma intenção de qualificar ou quantificar a importância histórica técnica ou cultural, de uma técnica para outra, no distanciamento fotocoloragem para a fotomontagem. O intuito nesta tese é analisar, partindo-se da estética que tem a máquina como referência, a elaboração de parâmetros e de limites para as duas linguagens, e definir elementos definidores de cada uma.

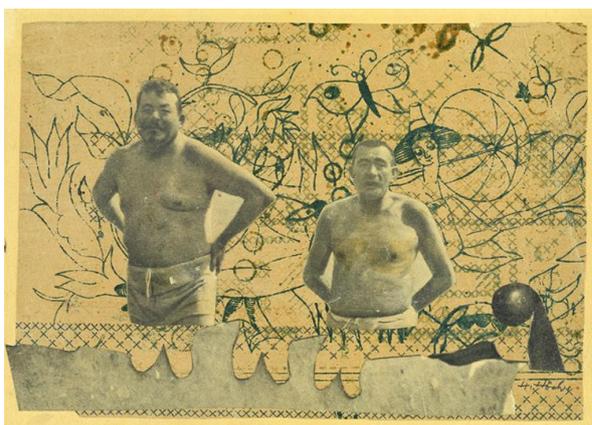
Para esta tese define-se fotocoloragem obras que juntando, colando, fotografando e montando objetos ou imagens dispostas em um suporte assumiriam o caráter de únicos, suas partes montadas remeteriam a uma unicidade da pintura pois são elaboradas por retalhos conjugados em um espaço pré-definido e a mão humana do artista no recorte e na montagem dos fragmentos.

Há ainda elementos tridimensionais ou objetos acoplados ao próprio suporte. Embora haja a intenção do choque e do impacto entre as formas e objetos dispostos ao suporte e estes com a visão do observador, a obra é vista como objeto a ser assinado e, portanto, pertencente a um artista.

No conteúdo o choque e o estranhamento seriam a principal mensagem, porém como objeto de arte continua como propriedade de um autor, com autoria individual e peça única de exposição. Reforçando que não haveria julgamento de valor em tal observação, mas apesar do caráter dilacerador da imagem no seu conjunto, pelo fragmento e seu recorte, como coloca Lavin (1993), sobre a obra de Hannah Höch, esta se remeteria ainda a sua irreprodutibilidade como objeto de exposição e, portanto, referente de si mesma.

Como já foi repetido as técnicas de fotomontagem surgem praticamente junto da fotografia, como diria Ades (1976, p. 9-10), “Recortar e colar imagens fotográficas usadas faziam parte do universo de passatempos populares: cartões postais cômicos, álbuns de fotos, exibições militares e *memorabilia*”. A fotocolagem no seu conteúdo retomaria a montagem de imagens, pelo o fragmento e o estranhamento sobre a representação icônica da fotografia, desmontando o seu olhar mimético sobre a realidade representada, resguardaria, porém, elementos ainda característicos da pintura, principalmente nos artistas que utilizavam a fotocolagem como técnica de elaboração criativa, e não como produto da máquina fotográfica, visto na fotomontagem como imagem técnica e passível de ser manipulada (Figura 26).

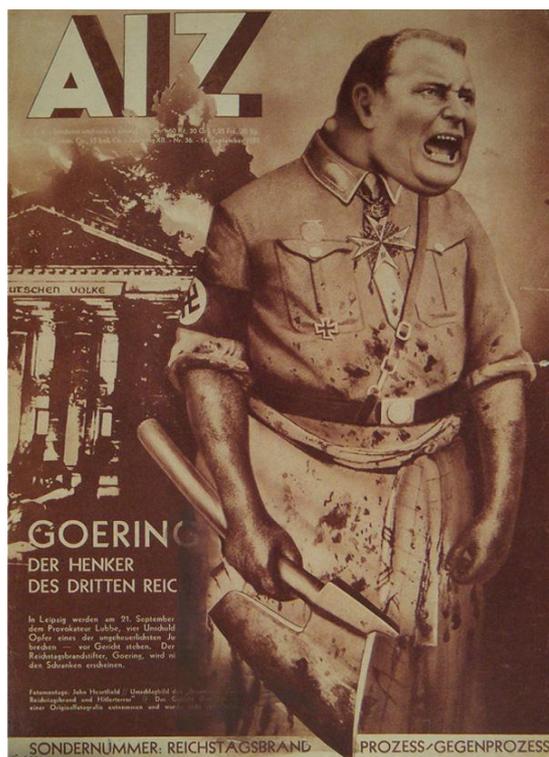
Figura 26 - (a) (b)(c) (d) (e) (f) Da Fotocolagem à Fotomontagem



(a)



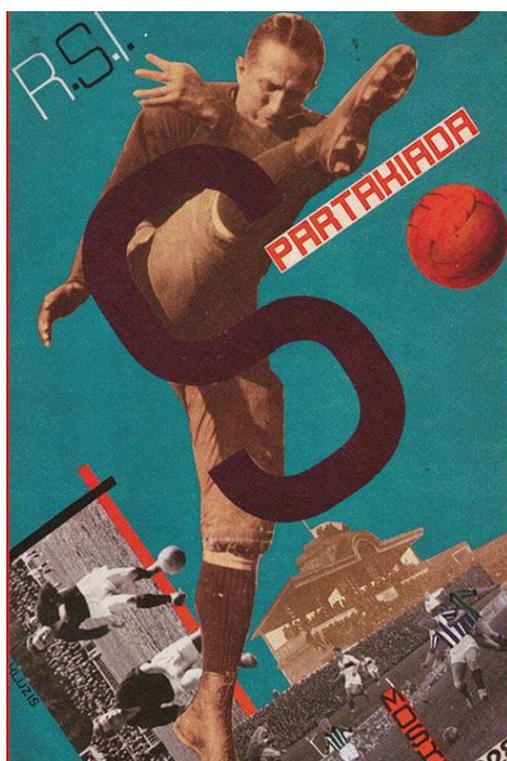
(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

Fonte: (a) .Hannah Höch. Cabeças do Estado. Staatshäupter Collage/Photomontage ,16.2 x 23.3 cm,Collection of IFA, Stuttgart.Disponível em: <<https://www.we-heart.com/2014/01/16/hannah-hoch-the-whitechapel-gallery-london/>>. Acesso em: 11 jun. 2018. b) .Raoul Hausmann. GURK, 1918/19. Collage on blue paper (27 x 21.5 cm) [Collection Peter Arntz, The Hague]..Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/derdada/2/pages/back.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2018. (C) John Heartfield. Göring, o Executor. Disponível em: <<https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz>>. Acesso em: 11

- jun.2018. (d) Aleksandr Rodtchenko. Capa da revista "New LEF", nº 7, 1927. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/592>>. Acesso em: 11 jun.2018.
- (e) Gustav Klutssis. Cartaz para a primeira Spartakiade, 1928. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/478>>. Acesso em: 11 jun.2018.
- (f) Sergei Senkin. Lênin, Fotomontagem para a revista "Turno" (Смена). Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/1740>>. Acesso em: 11 jun.2018.

Bürger (2012) em sua análise sobre fotomontagem reforça seu caráter de técnica não um *modus* criador e concentra sua análise em montagem e no conteúdo da obra, já foram ressaltados anteriormente foca no impacto, na desconstrução e no estranhamento do olhar fotográfico em algumas partes.

Ao trazer conceito de factografia para definição dos limites entre essas expressões, fotocolagem e fotomontagem, enfoca-se na máquina como ferramenta e na estética que se fundamenta no meio criador e não no conteúdo ou forma de exposição. Uma nova ferramenta prescinde de uma nova arte e nesta uma nova estética é elaborada. Ou nos dizeres de Klutssis: Uma sociedade revolucionária necessita de uma arte revolucionária.

A fotomontagem mais do que sobreposições de imagens ou elementos visuais em um fotograma, trazia no seu bojo mudanças estéticas que iriam além do seu conteúdo. A propriedade do trabalho feito se diluiria em uma elaboração coletiva, o uso de imagens fotográficas pré-definidas ou de padrões já questionaria a quem pertenceria o objeto final elaborado, e por fim onde seria exposto tal material, que não teria a intenção de exposição no sentido de museu ou galeria, mas tal obra serviria para um cartaz, revista, propaganda, exposições itinerantes, sem incorporar um *ethos* de obra para ser adorada ou vista em um museu ou instituição que justifique seu caráter de arte. O estranhamento sobre a obra não estaria no seu conteúdo, mas em afirmar que o que fora elaborado seria uma obra feita pela ou através da máquina, em uma sociedade da máquina e desnudada por esta mesma máquina.

O salto para o reconhecimento dos limites entre a fotocolagem e a fotomontagem estaria no caráter factográfico desta, uma a arte da máquina. Seria nesse ponto que a fotomontagem se abstraía do seu conteúdo para focar a elaboração pelo olho fotomontador, não mais as imagens que estariam no suporte fixo, mas nos quais a obra, ou o que se manipulou nela, estaria veiculada, não como peça única, mas como peça de agitação política e culturalização da arte. A educação deste olhar fotomontador suplantaria a colagem, meramente ilustrativa da mensagem e seu registro único, para estampar uma publicação, a foto estaria para a

fotomontagem como um conjunto de montagem fotográficas, mas em um fotograma único.

Este de olhar fotomontador se conceitua nesta tese como Foto-olho (Фото-глаз), a fotomontagem em um disparo único em um só fotograma, ou seja, em uma única fotografia sem o uso de recursos externos na elaboração do cenário ou qualquer outro efeito inicial. As imagens seriam por si só manipuladas, apenas o foco seria no que o olho capturaria através da câmera fotográfica.

A câmera neste caso definiria a estética, o olhar da câmera baseando-se no que Dziga Vertov postulava como o olhar pelo vista da câmera, esta como ferramenta de recorte e fotomontadora desta realidade. Vertov, aluno de El Lissitski, utilizou as técnicas de fotomontagem no seu KINOGLAZ (Cinema-olho), na fotografia e nesta tese o artista que incorporaria melhor tais elementos é Aleksandr Rodtchenko e suas fotomontagens em um fotograma único (Figura 27).

Figura 27 - (a) (b)(c) (d) (e) (f) Rodtchenko



(a)

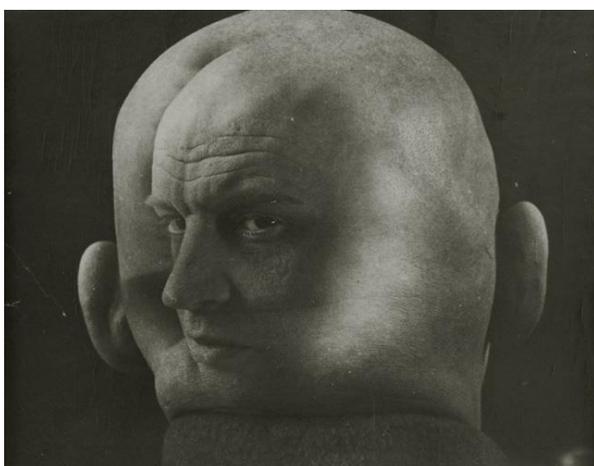


(b)



(c)

(d)



(e)

(f)



Fonte: (a) Anatoly Skurikhin. Aleksandr Rodtchenko na construção do Canal do Mar Branco. 1933 © Museum "Casa da Fotografia de Moscou". Disponível em: <<https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko>>. Acesso em: 11 jun.2018.

(b) Vitali Jemchujni, Varvara Stepanova e Aleksandr Rodtchenko. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/1679>>. Acessado em: 10 junho, 2018.

(c) Aleksandr Rodtchenko no fundo do cartaz "O Encouraçado Potemkin" [Александр Родченко на фоне плаката «Броненосец Потемкин»]. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/793>>. Acesso em: 11 jun.2018.

(d) Aleksandr Rodtchenko e Varvara Stepanova, 1924. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/399>>. Acessado em: 10 junho, 2018.

(e) Aleksandr Rodtchenko. Retrato. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/6>>. Acesso em: 11 jun.2018.

(f) Aleksandr Rodtchenko. Retrato do fotógrafo, Kovrigina. 1938. [Александр Родченко. Портрет фотографа Ковригина]. Disponível em: <http://www.mamm-mdf.ru/exhibitions/seasons-of-russian-photography-milan/?sphrase_id=30208>. Acesso em: 11 jun.2018.

Quadro 2 – Da faktura à fotomontagem

Conceito	Faktura	Factografia	Fotocolagem	Fotomontagem
Princípio Criativo	Arte é vida	Arte dá sentido à vida	Arte organiza a vida	Arte dá sentido às coisas da vida
Características	<p>Decomposição da forma</p> <p>Estética da industrialização</p> <p>Luz Linhas Formas</p> <p>Espaço + Textura</p> <p>Tactibilidade</p>	<p>Reconstrução da realidade;</p> <p>Imagens icônicas;</p> <p>Não representação mimética das coisas;</p> <p>Nova representação através das novas ferramentas;</p> <p>Novas técnicas de fotografia;</p> <p>Interferência do artista na realidade</p>	<p>Estratégia de contingência enfatizando o fragmento</p> <p>Produto único</p> <p>Unicidade do objeto</p> <p>Uso de vários fragmentos</p> <p>Elementos variados além das imagens</p> <p>Montagem de uma obra/artefato</p>	<p>Construção do olhar</p> <p>Montagem através de imagens</p> <p>Desmonte da Fotografia</p> <p>Ferramentas de montagem de imagens</p> <p>Escolha explícita do olhar-da-câmera (photo-glaz)</p> <p>O aparelho é superior às convenções do olhar humano</p>
Movimento Artístico	Raionismo/ Cubofuturismo	Produtivismo/ Construtivismo	Produtivismo/ Construtivismo	Construtivistas

Fonte: do próprio autor.

5 FOTO-OLHO: O OLHAR FOTOMONTADOR

O grande salto para a definição da fotografia para se tornar uma expressão artística seria a definição da ferramenta que representaria a sua linguagem. A Câmera Fotográfica assumiria sua característica fundamental de ser uma máquina que produziria arte.

Não se associa aqui uma interpretação naturalista da ferramenta como algo evolutivo, o que poderia ser detectado como presente em algumas linguagens fotográficas, que ainda se consideravam a composição do olhar humano, quase natural sem a interferência da mão humana, por exemplo, aparente no desenho ou na pintura. A máquina fotográfica seria constituída por uma estética que não naturaliza sua produção artística, reforçando do seu elemento maquinal e acima de tudo a posição sobre a sociedade na construção deste olhar. Não é a máquina que seria a ferramenta pura e simplesmente, mas a montagem, sua linguagem por excelência, afinada com o *medium* fotográfico.

No processo da construção da fotomontagem como linguagem da fotografia analisou-se em capítulos anteriores que através dos conceitos de Faktura e Factografia, haveria o desmonte do olhar naturalista, cuja origem remontaria o olhar moderno e renascentista, e a transformação da obra de arte em fragmentos pela montagem gerando uma nova ressignificação assente em uma estética maquinalista.

Nesta transmutação a arte se afastaria da forma e seus elementos constitutivos nas representações visuais e perderia estes elementos em troca da redefinição do papel da ferramenta na construção do conteúdo da obra. Do Raionismo ao Suprematismo e deste ao Construtivismo, a arte libertar-se-ia das representações icônicas e voltar-se-ia para as representações conceituais, o reduzindo ao geometrismo e as cores elementares que se apresentariam como referentes deste novo olhar.

A fotomontagem seria a última parte desta nova educação do olhar, desde que se afastara das representações em suportes únicos da fotocoloragem e portar-se-ia como a expressão que resumir-se-ia na máquina fazendo arte, na reprodução dos seus objetos e remetendo-lhe à posição da ferramenta produtora de arte.

Estes elementos tanto conceituais quanto formais iriam aparecer explicitamente na produção Construtivista Russa, presentes em várias exposições dos Institutos Artísticos e nas várias revistas que atualizavam o debates sobre arte, uma

delas em específico a LEF e, posteriormente, a NOVI LEF concentrariam tais discussões sobre o panorama artístico em geral, sobre fotomontagem destacar-se-iam os textos de Liubov Popova sobre a obra de Rodtchenko e a obra deste como um apanhado do caminho percorrido pela arte russa do início do século 20 até a sua maturação as décadas de 20 e 30.

O foco agora recai no debate construtivista sobre a fotomontagem e a obra de Rodtchenko neste contexto como a quintessência deste processo. Se a fotografia, como vimos no século 19, remodelou por assim dizer a representação dos objetos e paisagens, influenciou a direção do olhar através dos pintores impressionistas que como analisado incorporariam a linguagem fotográfica antes desta mesma em parte de suas obras. Por sua vez a fotografia iria buscar no classicismo e nas obras historicistas o seu conteúdo.

Segundo Crary (2012, p.13), a “liberação do objeto visual, ou sua busca por uma autonomia do olhar, já aparecia nas primeiras décadas do século 19, antes da fotografia ter sido inventada”. Isto também é citado por Bürger (2012, p.96) ao construir o conceito de arte autônoma: [...] “Para evitar mal-entendidos, é preciso tomar a sublinhar com toda ênfase que “autonomia”, nesse sentido, designa o status da arte na sociedade burguesa, o que, porém, não envolve ainda qualquer afirmação sobre o conteúdo da obra”. Embora para Crary esta formação do olhar do início do século 20 não teria a ver com o futuro domínio da fotografia nas representações deste novo olhar sobre a arte:

Nesse novo campo de objetos produzidos em série, os de maior impacto social e cultural foram a fotografia e uma infinidade de técnicas correlatas para industrializar a criação de imagens. [...] A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador. Para entender o “efeito fotografia” no século XIX, é preciso vê-lo como componente crucial de uma nova economia cultural de valor. (CRARY, 2012, p.22)

Em movimento inverso, no século 20, a fotografia iria constituir seu olhar assentada na herança das vanguardas da pintura e seu abandono da iconicidade, no desmonte das formas sob o domínio da Luz e da montagem no conteúdo das obras.

A obra de Rodtchenko se caracteriza por uma amplitude de técnicas, linguagens e movimentos, construída a partir das transformações da arte russa,

iniciadas pelo Cubofuturismo e o Raionismo, destacando a influência modernista da escola de Vitebsk e seus mestres como El Lissitski e Kassimir Malevitch.

Em sua primeira exposição em 1919 Rodtchenko retomaria o Suprematismo na exposição do Instituto de Cultura Artística, "5 x 5 = 25" (Fig. 28). A partir de 1923 o artista faria uso da fotografia como meio e a ênfase na fotomontagem como linguagem factográfica, expostos nos textos e na produção da revista LEF (Frente Esquerda da Arte), que seria uma das grandes plataformas de debate sobre a arte produzida na União Soviética pós-1921, de onde sairia os fundamentos para nova arte marxista e contemporânea (Figura 28).

Figura 28 - Rodtchenko. Exposição 5x5 = 25



Fonte: (a) Alexander Rodtchenko. Cor vermelha pura, Cor amarela pura e Cor azul pura. 1921. [Чистый красный цвет, чистый синий цвет и чистый желтый цвет]. Óleo em tela, 62.5 x 52.5 cm. Disponível em:

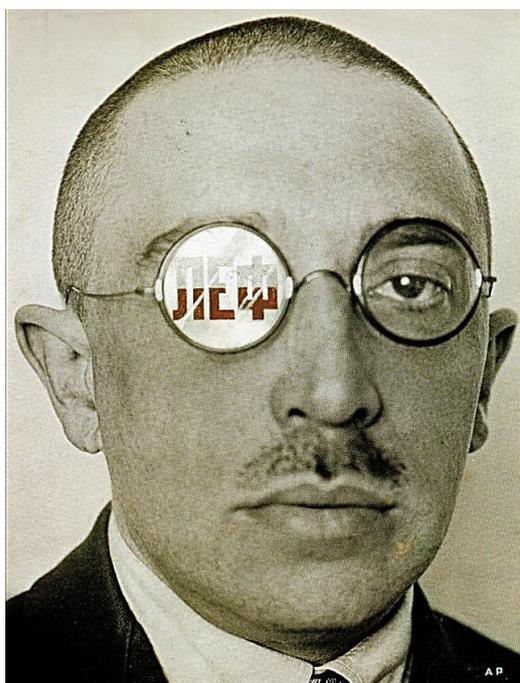
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting.html>.

Acessado em: 06, junho, 2018.

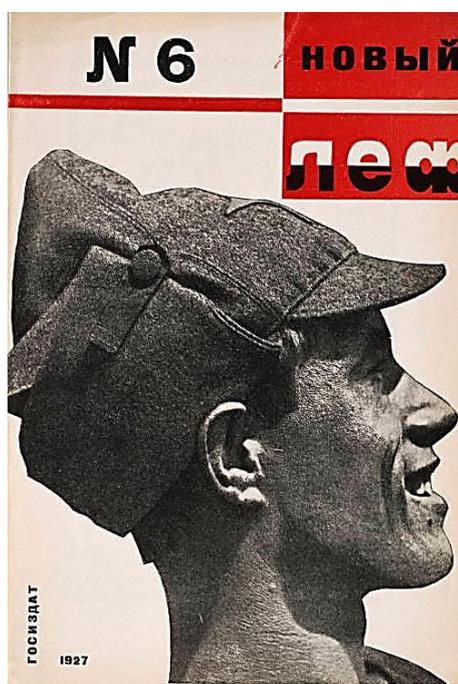
(b) Programa da Exposição 5 x 5 = 25. Aleksandra Ekster, Moscou 1921. «5x5=25» Aleksandra Ekster, Liobov Popova, Aleksandr Rodtchenko, Varvara Stepanova e Aleksandr Vesnin. (c). Prospecto de Rodtchenko. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/1322>>. Acessado em: 06, junho, 2018.

A LEF começaria a ser publicada em 1923 e tinha por expoentes Maiakovski, Brick, Rodtchenko, Popova e Stepanova, além de toda uma geração de artistas que dariam a pluralidade de expressões sobre a arte, que iria do teatro ao cinema, da AgitProp à fotomontagem. Apesar de concentrar-se na obra de Rodtchenko, o conceito de fotomontagem trabalhado nesta tese fundamenta-se em artigo de Popova sobre o tema na LEF nº4 de 1923. A segunda fase da revista, a NOVI LEF, foi de 1926 a 1928 e trazia mais elementos visuais da fotomontagem já está consolidado como linguagem (Figura 29).

Figura 29 - (a) (b) (c) (d). Rodtchenko. Fotomontagem.



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: (a) Aleksandr Rodtchenko. 1924 Osip Brik. Disponível em: <https://monoskop.org/File:Rodchenko_1924_Osip_Brik.jpg>. Acessado em: 08, junho, 2018.
 (b) Aleksandr Rodtchenko. Capa da revista "New Lef", nº 6, 1927. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/546>>. Acessado em: 08, junho, 2018.
 (c) Aleksandr Rodtchenko. Livro «Fale com o inspetor financeiro sobre poesia» de Vladimir Maiakovski. 1926. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/415>>. Acessado em: 08, junho, 2018.
 (d) Aleksandr Rodtchenko. Lilia Brik ["Лиля Брик"], 1924. Disponível em: <<https://www.m24.ru/articles/vystavki/26092016/117486>>. Acessado em: 08, junho, 2018.

5.1 RODTCHENKO E A FOTOMONTAGEM

A escolha para análise de Rodtchenko recai na sua grande produção na amplitude seu trabalho desde o início com exposição 5 x 5, a sua participação em revistas e na AgitProp até meados da década de 30 e por fim pelo espectro das suas obras de instalação do UNOVIS ao seu trabalho como dirigente do IZO (departamento de artes visuais) do NARKOMPROS. Praticamente os aspectos principais da transição da arte russa que iria do cavalete à máquina passariam pela obra de Rodtchenko.

Demarcando também sua relação com as várias formas de expressões artísticas voltadas para o uso da máquina e no cotidiano das pessoas, a sua obra demarcatória para esta transição seria as ilustrações para o livro de Maiakovski (1923), ЭТО ПРО! ("SOBRE ISTO") (Figura 30). Além desta obra, seu trabalho seria marcado pela utilização de elementos da fotografia, além da elaboração de cartazes para a divulgação das ações dos institutos de cultura artística, presentes nas

propagandas para o comissariado para educação e cultura (NARKOMPROS) que havia engolido os departamentos artísticos na elaboração uma arte revolucionária.

Figura 30 - (a) (b) (c) (d) .Rodchenko. “Sobre Isto!” [Про это]



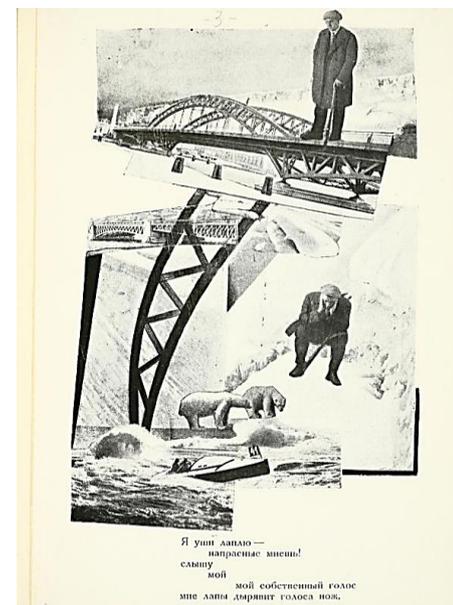
(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: (a) (b) (c) (d) Aleksandr Rodtchenko. 1923. Capa e Fotomontagens do livro «É isto» Vladimir Maïacovski. [Про это — Владимир Маяковский]. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/1389>>. Acessado em: 12 jun. 2018.

A partir de 1918, Rodtchenko, como praticamente todos os artistas de vanguarda, se insere na estrutura estatal de incremento da arte nos institutos de

cultura e no departamento de artes visuais, o INKhUK e o IZO, respectivamente, ambos ligados ao fomento da arte como elemento da cultura e do conhecimento.

Nas estruturas do novo estado soviético a arte iria ter um papel fundamental, seja na construção ideológica do estado como fomentador da arte, seja como trincheira arregimentando e transformando as estruturas culturais que existiam antes sob o governo do Czar, havia a forte crença de que o motor da transformação passava pela arte e esta como reflexo de uma vida sobre o estado soviético, projetando novo homem e o artista como engenheiro.

Ressalve-se que por mais que as instituições estatais estivessem presentes ao fazer e da produção artística, havia uma participação paralela em atividades ligadas à arte nas revistas sobre expressões artísticas para divulgação de ideias, não só da Revolução Russa, mas da necessidade de criar uma nova arte ou consolidar esta visão.

Embora aparentasse e em determinado contexto fosse mais forte a presença de instituições do estado na produção artística, por exemplo a ProletKult, seria apenas a partir de 1926 que haveria um controle efetivo da produção artística voltada para o centralismo do poder do Partido Comunista. A princípio não haveria uma separação entre o pensamento de vanguarda e sua crença em uma arte Libertadora e ao Быт (Bit, modo de vida), expandida para o пути творчество (*puti tvortchestvo*, formas de criação): uma arte libertadora e criadora no dia a dia das pessoas. Nas palavras do próprio Arvatov (1997):

A vida cotidiana [Быт] consiste nas formas fixas e esquemáticas da existência [бытие]. A transformação da criação da vida quotidiana [пути творчество], na qual as mudanças mover-se em orgânico, constante e flexível passo a passo com as mudanças no [бытие], vai levar, com efeito, para a liquidação do quotidiano como uma esfera especial da vida social - enquanto o processo de dissolução. (ARVATOV, 1997, p.121, tradução do autor)

Não se pretende julgar a participação da arte com sua coerência ao desenrolar dos aspectos políticos que estariam na ordem do dia com a consolidação do projeto do “socialismo em um só país” que levaria ao centralismo partidário em todos os níveis da sociedade russa.

Rodtchenko integraria essa vanguarda que via na Revolução de 1917 algo maior que o aspecto econômico e político, e que lavaria a mudanças na vida e no

cotidiano das pessoas. O ideário marxista e industrial iria impregnar todos os poros da sociedade soviética pós 1917, os termos ligados à máquina e ao proletariado tornariam referentes quase onipresentes na arte e na sua inserção na Revolução, o artista seria acima de tudo um produtor ou aquele que agiria sobre o cotidiano.

Esta visão da arte que desprezar-se-ia de espaços associados a museus e a modelos canônicos da pintura, já traria um processo de questionamento da função da arte na sociedade. Não seria a revolução de 1917 que transformaria a arte, essa busca da arte como parte do cotidiano e de novos elementos de representação artística já vinha ocorrendo a passos largos, o que seria mais coerente visualizar estaria em um contexto no qual toda uma geração criadora e contestatória teria um campo aberto e, de certa maneira, arrasado para desenvolver o debate artístico em sua vertente mais vanguardista possível.

Neste ponto, uma arte voltada para a máquina em escala Industrial levaria o debate para outros paradigmas, afastando-se do modernismo centro-europeu, não negando um diálogo aberto com este, principalmente as vanguardas alemãs. A obra de Rodtchenko viria em certa maneira ser um modelo destas representações e transformações.

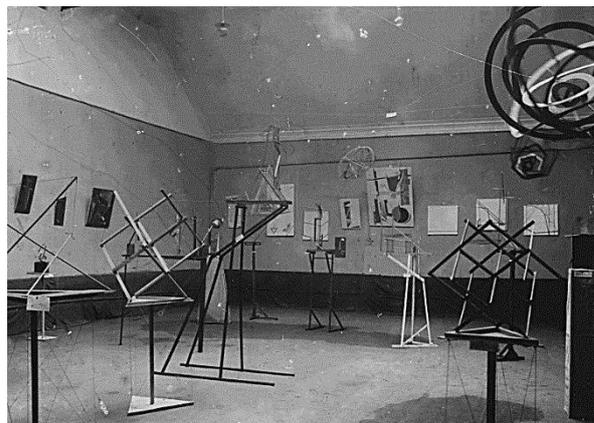
As influências sobre sobre Rodtchenko vai do ideário da escola de Vitebsk com Malevitch e Lissitski, ao seu contato com os grupos do Instituto de cultura artística INKhUK, a sua participação no IZO do qual fora dirigente nos primeiros momentos, sua exposição pelo mesmo instituto, acrescido com o contato com os mestres dos ateliês de ensino superior, a VKhUTEMAS, completando com a editoria da revista LEF e NOVI LEF, juntamente Varvara Stepanova, Liubov Popova, Osip Brik, Vladimir Maiakovski e Vsevolod Meierhold, só para citar alguns (Figura 31).

Figura 31 - (a) (b) (c). Exposição do INKhUK / OBMOKhU. 1921-1922

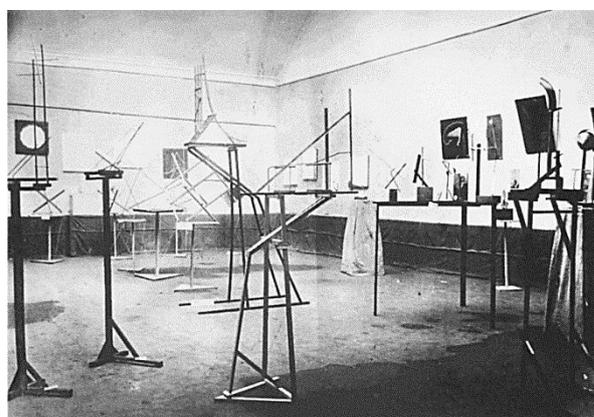
Яковлевъ сметъ № 6
Ред. группа Кон. строительства стов. Москва
до. 17-21.
Медуницкий
Ган
Родченко
В. Стенберг
Степанова
В. Стенберг
В. Стенберг

Медунецкий [Medunetski]
Г. Стенберг [G. Stenberg]
Иогансон [Ioganson]
Ган [Gan]
Родченко [Rodtchenko]
В. Стенберг [V. Stenberg]
Степанова [Stepanova]

(a)



(b)



(c)

Fonte: (a) Assinatura do Grupo de Trabalho Construtivista do INKhUK (encontro em 20 de abril de 1921). Participantes: Medunetski, G. Stenberg, Ioganson, A. Gan, A. Rodtchenko, V. Stenberg, V. Stepanova. Disponível em: <https://monoskop.org/INKhUK#mediaviewer/File:Working_Group_of_Constructivists_of_the_INKhUK_signatures_20_Apr_1921.jpg>. Acessado em: 12 jun. 2018.
(b), (c) Segunda Exposição de Primavera do OBMOKhU, Moscou, maio-junho de 1921. Construções de Rodtchenko, Medunetski, Ioganson e os irmãos Stenberg. Disponível em: <https://monoskop.org/OBMOKhU#mediaviewer/File:Second_Spring_Exhibition_of_OBMOKhU_Moscow_May-June_1921.jpg>. Acessado em: 12 jun. 2018.

O papel da arte deixaria, definitivamente neste contexto, de ser reflexo para ser propulsor das transformações que estavam ocorrendo. O debate e a discussão sobre a arte seria tão importante quanto a produção de objetos artísticos, que para a visão mais revolucionária de arte seriam objetos da própria vida cotidiana, não mais separados por uma moldura ou uma vitrine.

Análise da obra de Rodtchenko ajudaria a esclarecer a forma da produção artística na década de 20 na União Soviética, poder-se-ia detectar as variações do seu processo criativo sem que isto se baseie em um conjunto de obras e seu

formalismo, o que poderia ser visto como problema, pelo fato de não se ter uma produção homogênea e autoral, seria justamente que torna sua obra o objeto fundamental para se entender o quadro geral da arte que estava a se configurar. Não haveria uma linhagem em que sua obra, pois esta se construía em coletivo, o uso de aparelhos para nova arte determinaria um novo olhar sobre os produtores de artes.

A obra de Rodtchenko, como a de seus contemporâneos, não se prestaria ao imobilismo das galerias e museus, vistos como modelo de salão de adoração de objetos sagrados, o material para objetos artístico seriam para exposições industriais ou universais, esse novo papel dos museus iria passar pelas mãos de Rodtchenko, quando este vai participar do Instituto de cultura artística – INKhUK e do departamento de artes visuais no IZO.

Por fim, neste conjunto de elementos da nova arte, chegaria o uso da fotomontagem como linguagem visual, disposta em meios de massificação como revistas, cartazes e exposições itinerantes (como na AgitProp), redefinindo o papel do registro fotográfico produção de um Novo Olhar sobre a sociedade (Tabela 01).

Tabela 1 – Quadro sinótico das vanguardas e instituições artísticas e soviéticas

Tempo	1918	1919	1921	1923	1926	1928	1930
Atividade				Drobolet			
Revista		Exposição 5 x 5		LEF Escritos KINO-PHOTO	NOVI LEF		SSSR na Stroike
Instituições	IZO	NARKOMPROS		LEF - Frente de Esquerda Artística			
Grupos		INKhUK		AGIT PROP			
		UNOVIS		PROUN			
			VKhUTEMAS				VKhUTEIN
Características Artísticas		Suprematismo Geometrismo Abstrato.....Malevich	Produtivismo	Construtivismo Fotografia + Fotomontagem			
			Factografia.....Tarabukin				

Fonte: elaborado pelo autor.

5.2 A LEF E A FOTOMONTAGEM

O papel do artista deveria estar de acordo com a visão estética que ele defendia, significaria que não só as suas ideias devem entrar em consonância com os

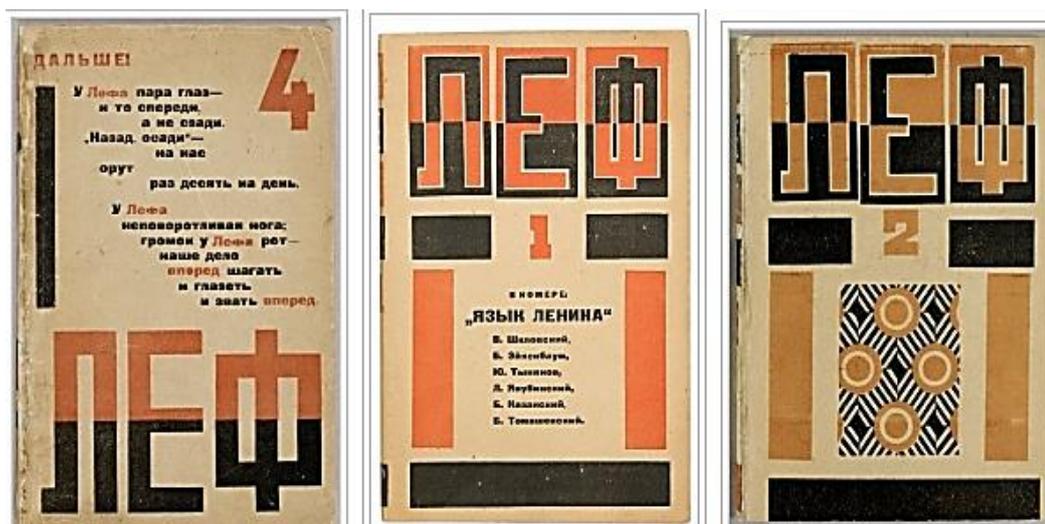
meios que a difundem como também estariam no suporte material de sua arte. A obra de Rodtchenko serve de parâmetro sobre o artista que reinventa os meios de suporte da arte, não adiantaria ser contra o museu e expor sua obra neste espaço, sem que este espaço não seja reinventado pelas novas expressões artísticas que o questionariam.

O espaço muito propício para o debate das ideias e a definição do construtivismo seriam as revistas, que se definiam como meio de divulgação das ideias e também a forma de expressão dessa nova estética, algo já expresso na análise sobre Factografia.

Uma das principais revistas para o debate desta nova estética maquinalista iria ser a LEF - Frente Esquerda da Arte (Figura 32). Nesta revista o próprio meio já era uma nova forma de expor tais ideias, os manifestos não estavam soltos ou alinhados a determinado do grupo, mas em um campo aberto do debate artísticos e seus elementos vanguardistas.

A LEF, revista na qual Rodtchenko seria um dos editores, e praticamente quase todos os principais artistas das vanguardas russas passariam por ela, debatendo o que representaria as grandes transformações artísticas e sociais que estavam ocorrendo. No entanto, a primeira versão (a LEF) da revista não tinha uma edição focada no edição gráfica ou no visual de suas páginas, o interesse maior seria o debate sobre a arte, não se resumiria às suas páginas escritas, o tema maior seria a culturalização da arte expandida esta para os meios industriais de expressões artísticas, conceituada como a supracitada Factografia, os escritos na revista serviam quase como um manifesto geral sobre a arte que se queria fazer e se estava lutando para tal.

Figura 32 - Revista LEF



Fonte: Capas da Revista LEF (Левый фронт искусств), Frente Esquada da Arte. Disponível em: <<https://monoskop.org/Lef#LEF3>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

Não haveria a necessidade de uma análise específica da LEF nesta tese, visto que não é o objeto de estudo, entretanto nela encontrar-se-ia o primeiro texto em russo sobre fotomontagem de autoria de Liubov Popova, ressaltando a obra de Rodtchenko, um dos elementos da factografia era a fotomontagem como linguagem e neste ponto a revista se afina com o estudo sobre a obra de Rodtchenko, da sua transição dos cartazes para a Agitprop ou para cinema (Figura 33), baseando a concepção visual em várias imagens montadas até a fotomontagem.

Figura 33 - Peças Publicitárias de Rodtchenko. Fotomontagem



(a)



(b)



Fonte: (a) Aleksandr Rodtchenko, Lilia Brik. Instantâneo para o cartaz de publicidade. 1925. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/421/>>. Acessado em: 12, junho, 2018.

(b) Aleksandr Rodtchenko. "Mena de todos." O design da capa da coleção de poetas-construtivistas. 1924. Disponível em: <<https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko>>. Acessado em: 12, junho, 2018.

(c) Aleksandr Rodtchenko, Vladimir Maiakovski, "Chegando das dachas, de vilas e aldeias (publicidade, GUM)", 1923

Disponível em: <http://n-uerope.eu/photo/2012/11/25/russkii_avangard_aleksandr_rodchenko>. Acessado em: 12, junho, 2018.

(d) Aleksandr Rodtchenko, Vladimir Maiakovski, "em nenhum lugar, exceto no Mosselprom", 1925.

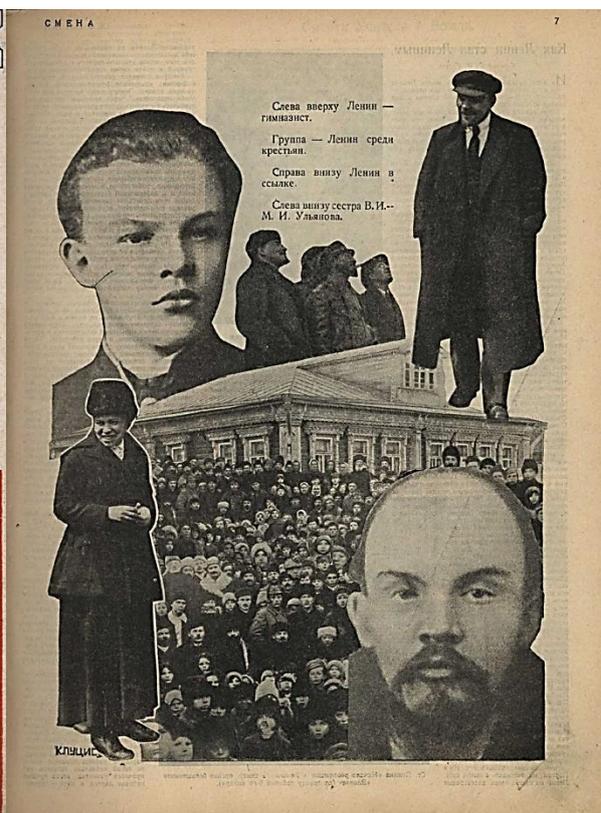
Disponível em: <http://n-uerope.eu/photo/2012/11/25/russkii_avangard_aleksandr_rodchenko>. Acesso em: 12 jun. 2018.

Enquanto o restante dos artistas fotomontadores, por assim dizer, manter-se-iam na montagem de imagens como princípio artístico da sua produção, como por exemplo a obra de Gustav Klutssis, Sergei Senkin, Solomon Telingater (Figura 34) (44) entre outros, Rodtchenko iria além da fotomontagem para o meio impresso, criando o que será conceituado nesta tese de olho fotomontador, não apenas elaborando fotomontagens em cartazes para o cinema ou em outros suportes de exposições biombos e de cartazes da AgitProp.

Figura 34 - (a) (b) (c) (d). Fotomontagens e Fotomontadores



(a)



(b)



(c)



G. Klutsis, J. Heartfield, F. Bogorodsky, V. Elkin, S. Senkin, M. Alpert e Batumi.

(d)

Fonte: (a) Sergei Senkin. Capa da revista "Смена" [Mudança], n.º 3. 1924. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/1742>>. Acessado em: 12, junho, 2018.

(b) Gustav Klutsis. Lênin. Fotomontagem para a revista "Смена" [Mudança], n.º 2, 1924. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/1741>>. Acessado em: 12, junho, 2018.

(c) Solomon Telingater. Trabalhadores e camponeses, 1925. Fotomontagem Cartaz. Disponível em: <<http://telingater.togdazine.ru/article/20>>. Acessado em: 12, junho, 2018.

(d) Encontro de fotógrafos/fotomontadores. G. Klutskis, J. Heartfield, F. Bogorodski, V. Elkin, S. Senkin, M. Alpert. Batumi 1931. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/1767>>. Acessado em: 12, junho, 2018.

A partir do texto de Popova sobre fotomontagem na LEF número 4 de 1923 (16) será feita a análise da construção do olhar do fotomontador, centrado não na fotografia revelada, mas no olhar da câmera e esta como ferramenta de recriação artística. O texto de Popova seria o primeiro em referência à fotomontagem como meio e ferramenta, no levantamento dos textos anteriores ater-se-iam em sua maioria ao termo montagem ou fotografia (42), no artigo em questão descreve-se as qualidades da imagem fotográfica, sua iconicidade, sobre a maneira de se trabalhar a imagem, concluindo que a fotomontagem apareceria como um meio visual que afastaria as representações de sua origem gráfica pictórica.

Há um artigo no qual se analisa e se usa o termo *fotomontagem* associado ao trabalho de Gustav Klutskis, que seria considerado o primeiro fotomontador soviético, entretanto este texto que se refere a esta afirmativa seria escrito em 1930, em uma compilação do que fora feito nas décadas anteriores nas artes gráficas soviéticas (VALKE, 2009; ADES, 1976) (Figura 35).

Figura 35 - Gustav Klutskis e a primeira Fotomontagem



Fonte: Gustav Klutskis. Cidade dinâmica [Динамический город]. Fotomontagem 1919. Disponível em: <<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/8104-pictures.php?picture=8104021>>. Acessado em: 12, junho, 2018.

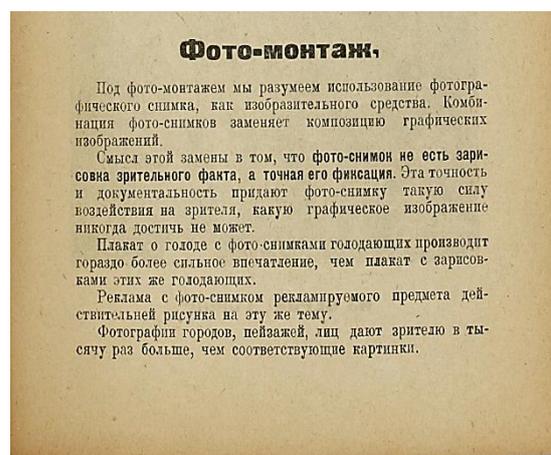
Em se tratando do artigo de Popova, seria de 1923 estando no número 4 da LEF. Em algumas citações sobre este texto, encontradas em Figueiredo (2012), Zewerks (2008), Buchloh (1984), Bowlt (2012), as referências sobre ele aparecem como de autoria anônima, embora seja bem claro na própria revista a autoria de Popova, que apareceria tanto no sumário como na assinatura do próprio texto.

A relevância do escrito de Popova em relação própria obra de Rodtchenko e ao conceito de fotomontagem dar-se-ia pela definição clara da função da fotomontagem no processo de criação de imagens, como neste trecho (1923, p.4, tradução do autor), Под фото-монтажем мы разумеем использование фотографического снимка, как изобразительного средства," sobre fotomontagem queremos dizer uso do instante fotográfico como ferramenta visual", a autora ainda completa (1923, p.41, tradução do autor "Комбинация фото-снимков заменяет композицию графических изображений." ("combinação registros fotográficos substitui a composição gráfica de imagens").

Figura 36 - (a) (b). LEF 4. 1923. Liubov Popova



(a)



(b)

Fonte: (a) Capa; (b) LEF. 4, 1923. Fotomontagem (Фото-монтаж). Liubov Popova. p. 43-44. PDF. Disponível em: <<https://monoskop.org/Lef>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

Este excerto resume o que define se por fotomontagem a partir da elaboração visual na AgitProp e na produção artística soviética das décadas de 20 e 30 e trazendo mudanças para a definição do olhar fotográfico, que desde o início do século 20 já tentava se distanciar da pintura e do desenho.

No texto de Popova, é bom deixar claro, a transformação que a fotografia traria à arte e, em particular, ao registro fotográfico próximo à iconicidade da imagem realista seria através da fotomontagem e sua qualidade de ferramenta visual, que afastaria a relação da imagem fotográfica com os a identidade formal que os objetos teriam. A fotomontagem utilizaria elementos combinatórios de imagens elevando a representação fotográfica à outra categoria na qual a sua a construção visual é através dos fragmentos, quebrando assim a ilusão de registro da realidade e se afastando do lado pictorialista da imagem, definida Popova (1923, p.43, tradução do autor): “В фотографии есть свои возможности монтажа, ничего общего с композицией картинок не имеющие. Их то и надлежит выявить.” (*trad:* “A fotografia tem seus

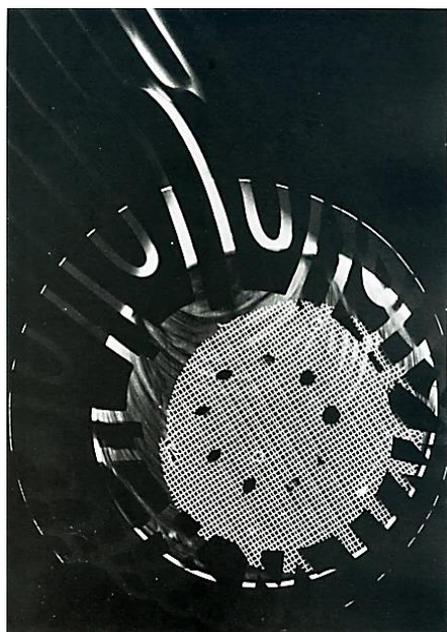
próprios recursos de montagem, que nada tem a ver com a falta de composição das imagens. Estes recursos devem ser identificados”).

Como exemplo das fotos montagens a obra de Rodtchenko e as obras do Oeste europeu nos trabalhos dadaístas de George Gross:

Как на образцы фото-монтажа у нас в России можно указать на работы Родченко в его обложках, плакатах, рекламах и иллюстрациях ("Про это" Маяковского). На западе характерны работы Жоржа Гросса и других дадаистов; (trad: "Como nas amostras de edição de fotos na Rússia pode apontar para o trabalho de Rodchenko em suas capas, cartazes, anúncios e ilustrações ("Sobre isto" de Maiakovski). No oeste, as obras de Georges Gross e outros dadaístas"). (POPOVA, 1923, p.44, tradução do autor).

Assim chegar-se-ia a outro ponto da obra de Rodtchenko que estaria associada a fotomontagem, porém que ainda estava preso ao que Popova havia colocado sobre o registro fotográfico como ferramenta, distanciada das obras únicas com recorte da imagem. A fotomontagem em meios de comunicação agregaria uma nova forma de arte ligada a reprodução e difusão. A fase posterior de Rodtchenko haveria um outro elemento que seria o recorte fotomontador pelo olhar da câmera, uma única foto que seria reconhecida como uma fotomontagem em um fotograma único, bem característico de determinada parte final da obra. Entretanto, estes elementos apareceriam também no experimentalismo das fotomontagens e das fotocollagens de Moholy-Nagy durante seu período na BAUHAUS. (Figura 37)

Figura 37 - (a) (b) (c) (d). Lazlo Moholy-Nagy. Fotogramas



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: (a) Moholy-Nagy Laszlo 1924 Sem títuloFotograma. Disponível em:

<https://monoskop.org/File:Moholy-Nagy_Laszlo_4.jpgf>. Acessado em: 01 jun. 2018.

(b) Moholy-Nagy Laszlo 1925. A Lei das Séries. Disponível em: <https://monoskop.org/File:Moholy-Nagy_Laszlo_1925_The_Law_of_Series.jpgf>. Acessado em: 01 jun. 2018.

(c) Moholy-Nagy Laszlo 1927. Estudo da Bauhaus em negativo. Disponível em: <https://monoskop.org/File:Moholy-Nagy_Laszlo_1927_A_Study_of_Bauhaus_negative.jp>.

Acessado em: 01 jun. 2018.

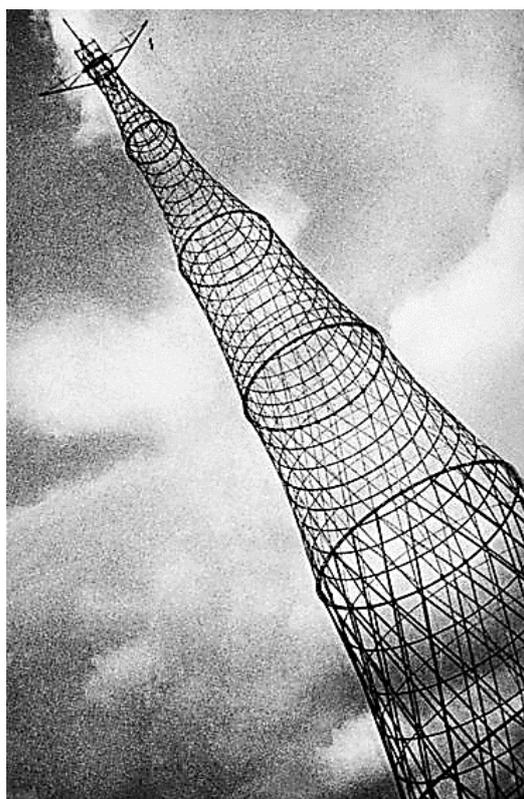
(d) Berlin, Funkturm [Berlin, Torre de Radio], 1928. Prata coloidal. 38.1 x 27.8 cm. Moma. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/84043>>. Acessado em: 01 jun. 2018.

Notar-se-ia em análises sobre o tema das fotomontagens um lapso teórico nesta transição do olhar fotomontador de imagens fotográficas, a montagem fotográfica, para o fotograma único, que teria relação com o cinema de Dziga Vertov,

e seria a quintessência do olhar fotomontador. Não haveria uma justificativa que definisse os limites da fotomontagem por imagens fotográficas justapostas e montadas com efeito semântico bem típico da Agitprop e que vai caracterizar o uso destas ferramentas nas obras construtivistas, para as de um fotograma único, montadas em um único disparo da câmera.

A diferenciação da fotocoloragem para a fotomontagem fica clara quando o meio de difusão interfere na visão da estética do objeto artístico, além das características de unicidade e o elemento “exposição” entre um e outro, já analisados anteriormente. O ponto chave era a diferenciação da fotomontagem em fragmentos visuais para as de um fotograma único, que ressalta a relevância artístico-estética de Rodtchenko no processo artístico da fotomontagem como expressão autônoma de criação visual (Figura 38).

Figura 38 - (a) (b) (c) (d). Aleksandr Rodtchenko. Fotogramas



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: (a) Aleksandr Rodtchenko. Torre Chukhov [Шуховская башня] 1929. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/894/>>. Acessado em: 05 jun. 2018.

(b) Aleksandr Rodtchenko. Sukharevski Boulevard [Сухаревский бульвар] 1928. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/895/>>. Acessado em: 05 jun. 2018.

(c) Aleksandr Rodtchenko. Barcos [Лодки] 1926. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/824/>>. Acessado em: 05 jun. 2018.

(d) Aleksandr Rodtchenko. Passante [Прохожий] 1926. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/434/>>. Acessado em: 05 jun. 2018.

5.3 A OFICINA O EXPERIMENTO E A FOTOMONTAGEM: UM EXPERIMENTO

Neste ponto foi fundamental a oficina sobre fotomontagem, experimento que surgiu no grupo de pesquisa a *Fotomontagem: das vanguardas Soviéticas aos Softwares Gráficos* no Instituto Federal de Pernambuco – IFPE, quando a nosso convite o artista plástico e estudante de educação artística da Universidade Federal de Pernambuco- UFPE, Xadai Rudá (Figura 39), que tem sua obra ligada ao uso de fotocollagens como forma de expressão e processo de elaboração artística.

O experimento se iniciou por uma dúvida para se colocar os limites conceituais na produção artística em fotocollagem e a fotomontagem na obra de um artista. Tal experimento baseado na prática e o processo de criação artística, foram fundamentais para o entendimento das diferenciações entre os conceitos ligados à montagem de imagens e como se chegaria a visão de Rodtchenko sobre a fotomontagem, definida em um só fotograma, conceituada ao fim do experimento, e que depois tornaria o nome das oficinas que foram subsequentes: Фотоглаз (Fotoglaz), Foto-olho.

A metodologia aplicada ao experimento baseava-se na pesquisa-ação de Thiollente (2011), que alia a pesquisa teórica a um viés prático em que o mesmo processo de fundamentação teórica se constrói no desenrolar da pesquisa. No

processo de pesquisa os problemas teóricos vão surgindo como parte da própria pesquisa, as soluções ou métodos surgem ligados a este desenrolar das necessidades teóricas do debate científico.

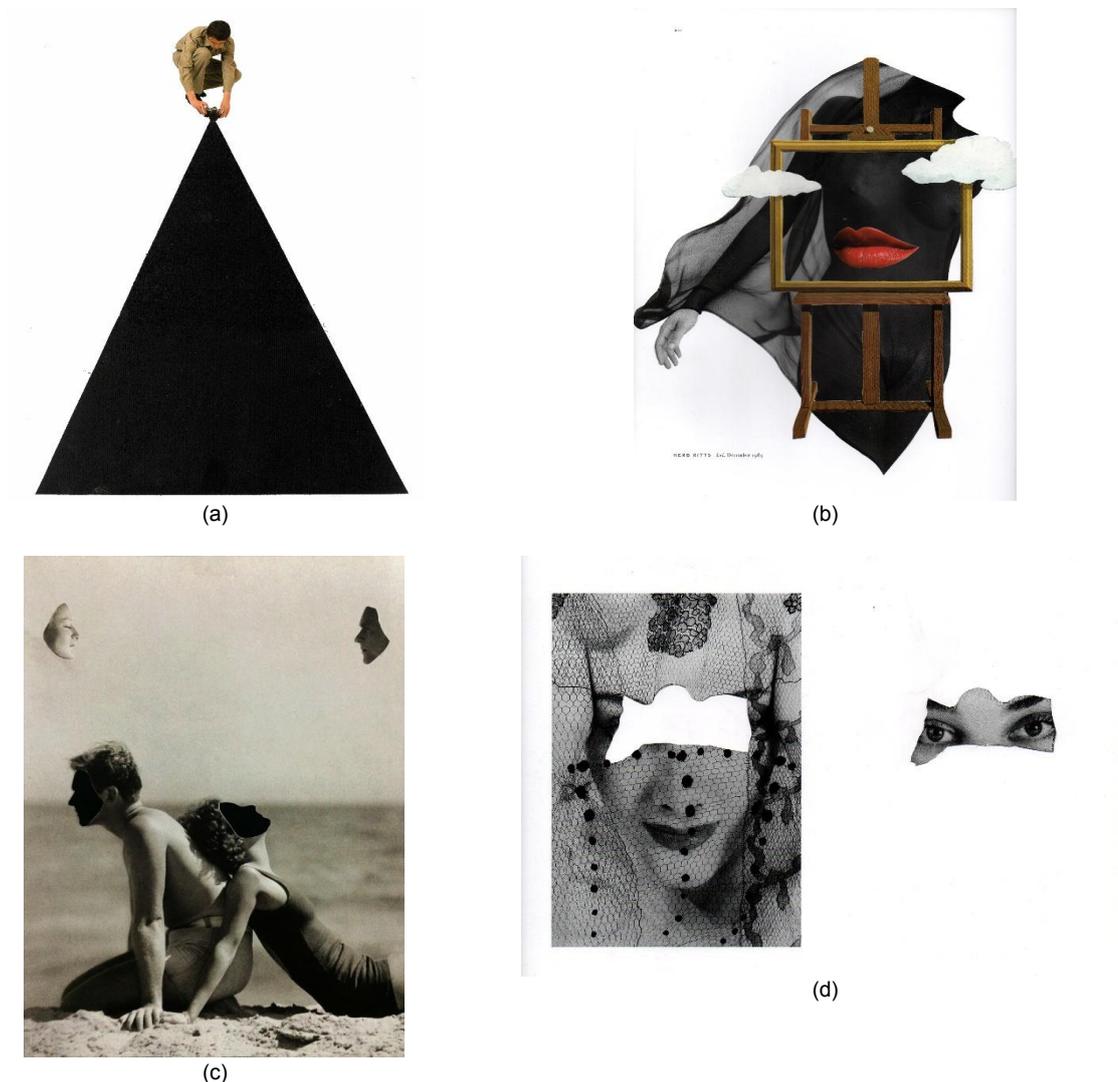
O problema, que surgiu a partir dos debates em grupos, nos quais eram questionado a partir do método científico, entretanto para análise no campo artístico o mais apropriado seria o método estético, visto algumas particularidades do universo artístico que exigiriam ferramentas teóricas delimitadas que não estariam ligadas a áreas científicas, necessitando de interdisciplinaridade e, em alguns casos, da transdisciplinaridade.

Dois problemas eram correntes ao grupo de pesquisa e também aos fundamentos desta tese: o primeiro seria o limite entre fotocoloragem e fotomontagem, o outro era a transição da fotomontagem de fragmentos de instantes fotográficos para o fotoglaz (a fotomontagem em um fotograma único).

Diga-se de passagem, que tais problemas teóricos não são o cerne do grupo de pesquisa, que analisa a fotomontagem dos seus primórdios até a manipulação em programas de edição de imagens digitais. Contudo no decorrer da pesquisa e a necessidade de definir conceitos e paradigmas para determinadas análises objetos de arte ou de significado artístico.

Voltando ao experimento, em relação aos dois problemas a serem debatidos, a oficina Φοτογλαз/Fotoglaz surgiu dessa necessidade de solucionar uma fissura teórica a partir de uma reflexão prática. O convite feito ao artista plástico Xadai Rudá no início se reduziu a um encontro com o grupo sobre sua produção pessoal de fotocoloragem, que segundo ele se intitulava de fotomontagem, seu método de trabalho e a visão de arte a partir do seu processo de criação (Figura 39).

Figura 39 - (a) (b) (c) (d). Xadai Rudá. Fotocolagens



Fonte: (a) Incompreensão_Fotográfica.42x29.fotocolagem_e_monotipia.2017

(b) Sem título.31x27.Fotocolagem.2015.

(c) Com Título.31x23.Fotocolagem.2016

(d) Subtração_do_Outro_no_Eu.31x27.fotocolagem.2015

O direito de uso das imagens das fotocolagens foi gentilmente cedido pelo o autor para uso exclusivo nesta tese.

Deste primeiro encontro, mais teórico no sentido que houve apenas a exposição oral da sua produção, oportunizando um segundo convite para elaboração de uma oficina, que ele já havia ministrado em outros momentos no Campus do IFPE - Olinda, de fotomontagem.

O método do artista plástico retomaria um pouco do livro de Lavin (1993) sobre a obra de Hannah Höch, o corte de imagens com “faca de cozinha”. Não obstante seu processo esteja baseado em um refinamento do corte das imagens, impressas, fotografias e fotos de revistas com estiletes, bisturi e tesouras. A partir dos recortes,

um processo pessoal e individual de criação, com o uso de cola são montadas imagens sobre o suporte de papel e ao final produz-se uma obra com as imagens coladas (Figura 40).

Figura 40 - Fotoglaz: oficina de fotomontagem. IFPE Campus Olinda Julho de 2017



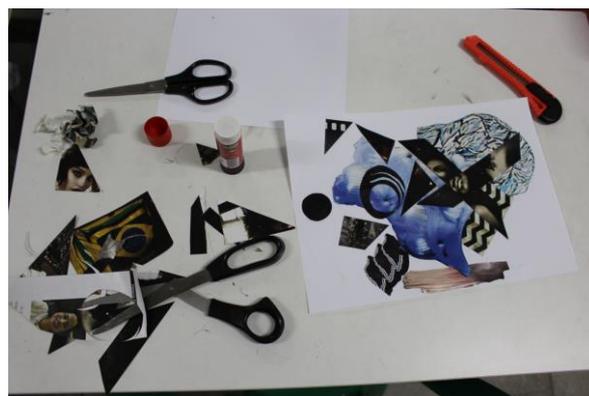
(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



Fonte: Fotos de atividades pelo autor e arquivo digital coletivo da oficina. (a) Neste primeiro momento houve o orientações de Xadai Rudá para o escolha e recorte de imagens Xadai Rudá; (b) Os participantes iam buscar imagens para o recorte, que deveriam seguir um padrão preciso (c) Manipulação e montagem das imagens em suporte, escolhido o formato A4; (d) Tesoura, estilete, cola: ferramentas; (e) Montagem de imagens e colagem: precisão do corte e uso da cola; (f) Definição da fixação das imagens no suporte; (f, g, h) Fotocolagens finalizadas, formato A4.

Tal processo parte de imagens únicas, recortadas com extrema precisão, preservando o formalismo e o grafismo das imagens que deveriam ser reconhecidas ou ao menos definidas. Apesar de usar imagens na montagem de sua obra, tem-se alguns particularismos que aproximaria seu processo à fotocollagem, referenciadas em capítulos anteriores e que serão lembradas aqui: a produção em uma obra única, a colagem das imagens fragmentadas em suporte e neles fixados, e a propriedade autoral objeto final.

São os elementos que na definição de Jennifer Valcke (26), na transição da fotocollagem para fotomontagens, e que estão presentes na produção de Xadai Rudá, que seriam trabalhados na primeira etapa da oficina, o recorte de imagens e sua colagem em um suporte de papel.

A segunda etapa, e que foi o diferencial que surgiria durante a oficina em relação ao olhar fotomontador, subvertendo o proposto por Xadai Rudá, quando suprimiu-se o uso da cola como elemento fixador das imagens no suporte de papel, e passou-se à utilização da câmera fotográfica (semi-profissionais ou câmera dos celulares dos participantes) para a criação das imagens (Figura 41).

Figura 41 - Oficina de Fotomontagem. IFPE Campus Olinda Julho de 2017



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)

Fonte: Fotos de atividades pelo autor e arquivo digital coletivo da oficina. (a, b, c) Segunda fase da oficina foi descolar os elementos do suporte, o registro passou a ser com celular (ou câmera

disponível no momento da oficina); (d,e,f) Inseriu-se elementos tridimensionais, como objetos, que ao serem fotografados tornavam textura (Fakturas) e não mais objetos externos à fotomontagem; (g) Mudou-se a relação com os objetos a serem fotomontados, qualquer objeto ou imagem, houve um deslocamento na posição dos participantes, se antes sentados passaram a caminhar pela sala, liberando também o olhar sobre os objetos que estavam antes dispostos na mesa; (i, j) As imagens eram distribuídas em um espaço que poderiam ser usadas ou não, não havendo propriedade sobre o recorte ou sobre sua manipulação.

As montagens das imagens não eram fixadas em suporte, mas manipuladas e fotografadas pelas câmeras, a fotomontagem se dava pelo olhar da câmera e não mais no suporte de papel onde as imagens estavam coladas.

Um parêntese, as câmeras eram digitais e, portanto, já sabia do resultado fotografadas sem precisar imprimi-las ou revelá-las, mas isto não exime o elemento que será analisado agora e que é de suma importância na diferenciação da fotomontagem: a câmera definindo o que vai ser construído, o produto final não está no papel ou tela, mas no olhar objetivo do aparelho fotográfico, que mesmo manipulando as imagens que serão fotografadas resultam disparo único.

Além da oficina que aconteceu no evento CAOS -Semana de Tecnologia e Criatividade do IFPE – Olinda (outubro de 2017), também fora ministrada uma oficina maio de 2018, com o mesmo conteúdo das anteriores porém com um diferencial a mais pelo uso de *Tablets* como ferramenta para o registro das fotomontagens. Aplicado em uma escola particular com alunos do 3º ano do Ensino Médio, apesar do público com formação e idades diferentes, mas que estariam imersos na mesma realidade espaço-temporal, com acesso e apropriação no uso de além das câmeras digitais (Figura 42).

Figura 42 - Fotoglaz: oficina de fotomontagem. Lubienska Centro Educacional. Maio de 2018



(a)



(b)



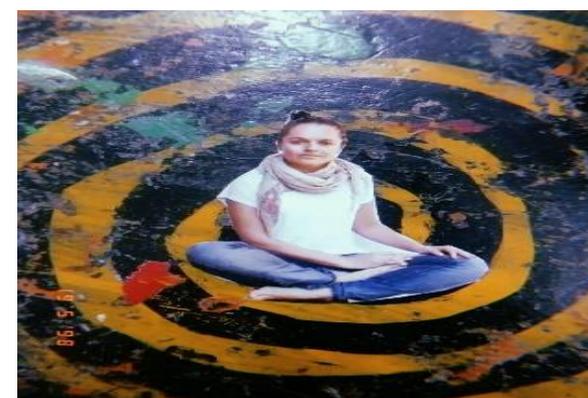
(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)

Fonte: Fotos de atividades pelo autor e arquivo digital coletivo da oficina. (a, b) A atividade da Oficina começa com o recorte de imagens a escolha dos participantes; (c, d) Orientou-se que não haveria cola para fixar as imagens e estas deveriam ser montadas nos tablets; (e, f, g) Os participantes montam as imagens já no aparato, no caso o tablet, usando os mais diversos suportes para as imagens desde a mesa, como o banco onde se estava sentado, ou a janela; (i, j) Apresentação das fotomontagens projetadas no quadro.

5.4 DESNUDANDO O MECANISMO

O grande divisor de águas entre a fotocoloragem e a fotomontagem de fragmentos para o olho fotomontador, o Φοτογλαз, estaria no abandono do suporte

material como parte final do processo artístico, focando o olhar através da câmera, montando o que seria captado externo e disposto ao olhar através do visor e do disparo da câmera. Um dos enganos durante a oficina de uma fotomontagem era pensar que o produto final seria o impresso, o que seria revelado ao final ou o quê estava no suporte para ser fotografado.

Durante o processo criativo, tem-se etapas relativas ao recorte de imagens com ferramentas de corte à disposição, a montagem dos fragmentos em um suporte amplo que não limitasse o olhar sobre o que estava disposto, a disposição dos recortes para montagens de fragmentos e sua manipulação como um brinquedo, que é definido por Flusser como um objeto para jogar, e cujo jogo seria a tradução de conceitos em fotografias, até o processo da câmera fazendo a construção das imagens:

“GLOSSÁRIO PARA UMA FUTURA FILOSOFIA DA FOTOGRAFIA

Aparelho: brinquedo que simula um tipo de pensamento.

Aparelho fotográfico: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias. Brinquedo: objeto para jogar.

Jogo: atividade que tem fim em si mesma.” (FLUSSER, 1985,p. 5)

A etapa que liberta o olhar fotomontador das imagens dispostas para a montagem ocorre quanto a posição da câmera se afasta da mera montagem dos fragmentos, esquece o suporte e passa a registrar o que está em volta, registra fragmentos do espaço que circunda e no qual o fotomontador está inserido. Neste último momento temos a busca da fotomontagem em um único instante, em um único disparo e em um só fotograma, de elementos dispostos na realidade frente ao fotomontador.

Alguns elementos da fotocolagem permitiriam ver um resquício de uma arte autoral com sentido de propriedade material do objeto feito, nada obstante os materiais visuais usados eram de propriedade ou elaboração de outros, as imagens recortadas tinham sua autoria individual registrada nos créditos, ou não, quando faziam parte de uma revista ou outro impresso. Essa autoria era desmontada através do recorte pelos participantes da oficina que estavam no processo criativo.

Vale ressaltar que no processo criativo de Xadai Rudá usava-se cola para montagem das peças, ou seja, fixava-se as imagens em um suporte e este se configurava ao final como peça única. A primeira subversão do método a ser proposto ao artista foi a supressão da cola o que impediria de uma ideia a ser finalizada

complemento manipulável. A segunda subversão foi a disponibilização dos recortes, os retalhos das imagens em uma área maior, livre de bordas com uma mesa ou o chão, que todos pudessem utilizá-los sem haver uma preferência ou apropriações por quem o havia recortado.

O que antes, através do recorte e da colagem individual, tornava-se um processo estático e fixo, isso também em relação à posição de quem elaborava, aos poucos tornar-se-ia dinâmico pela busca de imagens dispostas e acessíveis a todos, em um processo coletivo, e por fim o assenhoreamento da câmera como principal ferramenta montadora das imagens selecionadas pelo olhar.

O olhar fotomontador, Fotoglaz, seria justamente o processo de juntar e justapor as partes que o olhar faria através da câmera sobre o espaço à sua volta, deslocando o ato de fotografar de uma passividade de captação luz para um Foto-olho que age sobre a realidade, pela câmera que infere, crítica e analisa. A partir da câmera este olhar também infere sobre o que foi captado que após a revelação poderá ser manipulado ao ser inserido em meios Factográficos e de divulgação em massa.

A câmera alteraria a percepção não só sobre as imagens, mas também sobre todos os aparatos que estariam à sua volta, desde os suportes de sua veiculação à visão sobre a arte em geral, diluída nas ações do dia a dia. Não se desvincularia um do outro, a visão de mundo trazida pela máquina e o olhar que foi buscar nessa estética da máquina o seu registro artístico, sem se basear em referências ou experiências anteriores ou historicistas.

A oficina de fotomontagem deu subsídios para uma análise dos conceitos no próprio processo de sua execução, tanto como experimento como debate sobre o que se estava desenvolvendo da fotocoloragem e fotomontagem, elaborando paradigmas para definições de limites conceituais sobre elas.

O experimento não foi por si o objeto e o objetivo buscado, mas a partir dele ficou claro procedimentos estéticos que se utilizavam da montagem, fotocoloragem e fotomontagem, concluindo com um conceito maior e que abrangeria a estética da câmera olho, no caso o Foto-olho: o Φοτογλαζ – Fotoglaz (Figura 43).

Figura 43 - Fotoglaz: oficina de fotomontagem. Фотоглаз



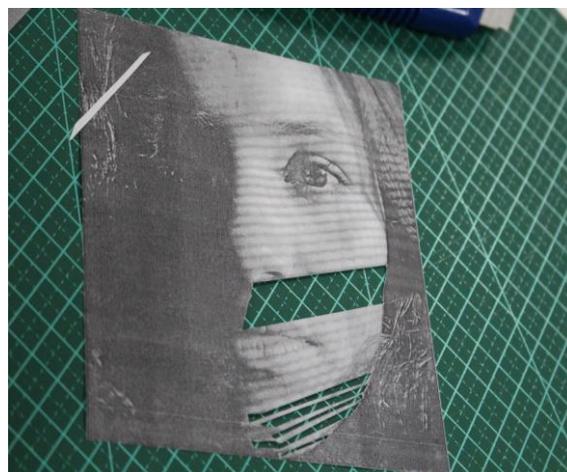
(a)



(b)



(c)



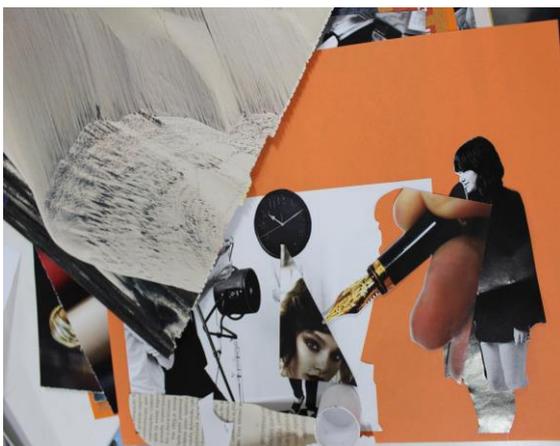
(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)



(k)



(l)

Fonte: Arquivo digital do Autor. (a-l) Atividades de fotomontagem. Autoria e propriedade coletiva das imagens fotomontadas

5.5 DA FAKTURA AO FOTOGLAZ

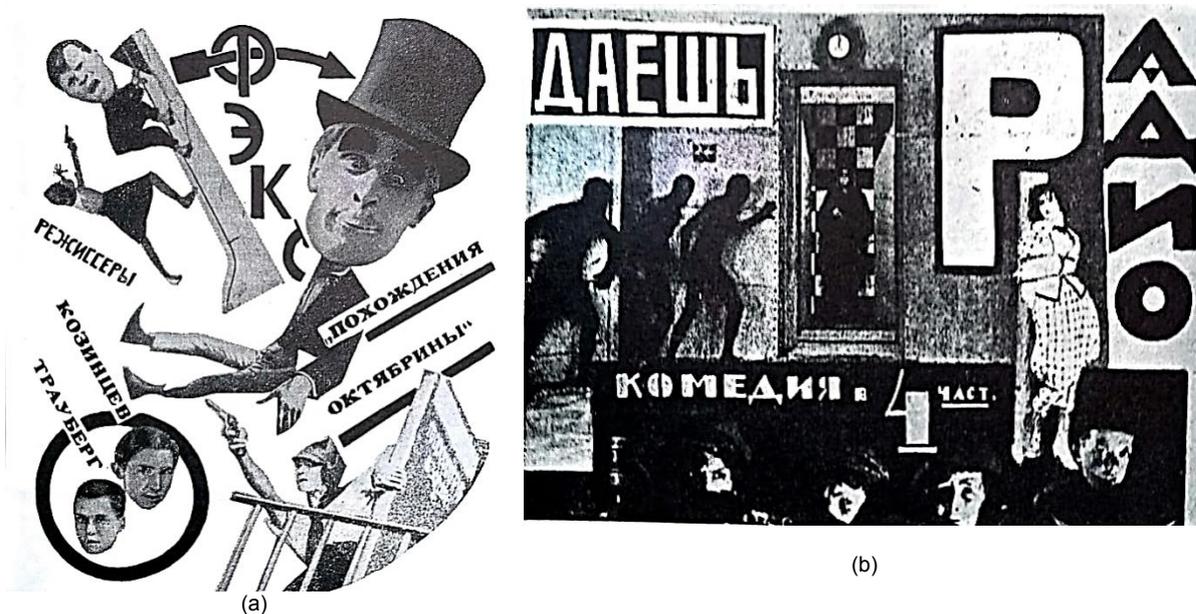
A Arte vanguardista soviética seguiria um caminho que gradativamente iria afastá-la da maioria das referências se tinha até o momento do início do século 20 e sedimentando uma arte ligada à estética da máquina e ao design como frutos das transformações do dia a dia das pessoas. Neste caminho a montagem surgiria como fio condutor e um dos principais conceitos da fundamentação da teoria que iria nortear a busca por esse paradigma industrial da arte.

A montagem, entretanto, estaria dentro de um conjunto maior que consolidar-se-ia nas décadas de 20, a factografia, como visto no capítulo anterior, que colocaria o processo artístico em sintonia com as representações da vida cotidiana e através dos meios de massificação e de criação da arte em bases industriais. Basicamente nas artes visuais teriam por exemplos principais, o cinema, a fotografia, propaganda de agitação (AgitProp) e o design gráfico.

Em se tratando da arte de vanguarda seria correto dilatar o conceito de artes visuais visto que havia uma transdisciplinaridade entre as várias expressões artísticas que ligariam o cinema à fotografia, esta ao teatro e este a Agitprop, e assim por diante, portanto é com muita parcimônia que os juízos demarcatórios dos limites entre as expressões artísticas seriam definidos.

O princípio da montagem, por exemplo, perpassaria sem criar arestas nas expressões artísticas, como no teatro da FEKs (Fábrica de Atores Excêntricos) e suas montagens de representação dos fragmentos da vida, demarcando pelo choque nas nuances de uma desnaturalização dos eventos do dia a dia, que por sua vez seriam encontrados no cinema, seja por sintonia seja por influência de tais ideias, e o mesmo poder-se-ia dizer em relação à fotografia e ao design gráfico e por extensão por toda arte produzida sob tais princípios (Figura 44).

Figura 44 - (a) (b) (c) (d)- FEKS. Fábrica de Atores Excêntricos



Fonte: (a) Capa do manifesto Excentrismo; (b) Fotografia de cena de uma direção teatral de Sergei Mikhailovitch Eisenstein; (c) Cartaz-colagem do filme da FEKS, As aventuras Outubrinhas, 1924 ; (d) Cartaz do filme "даешь радио ["Deu no rádio!"]".

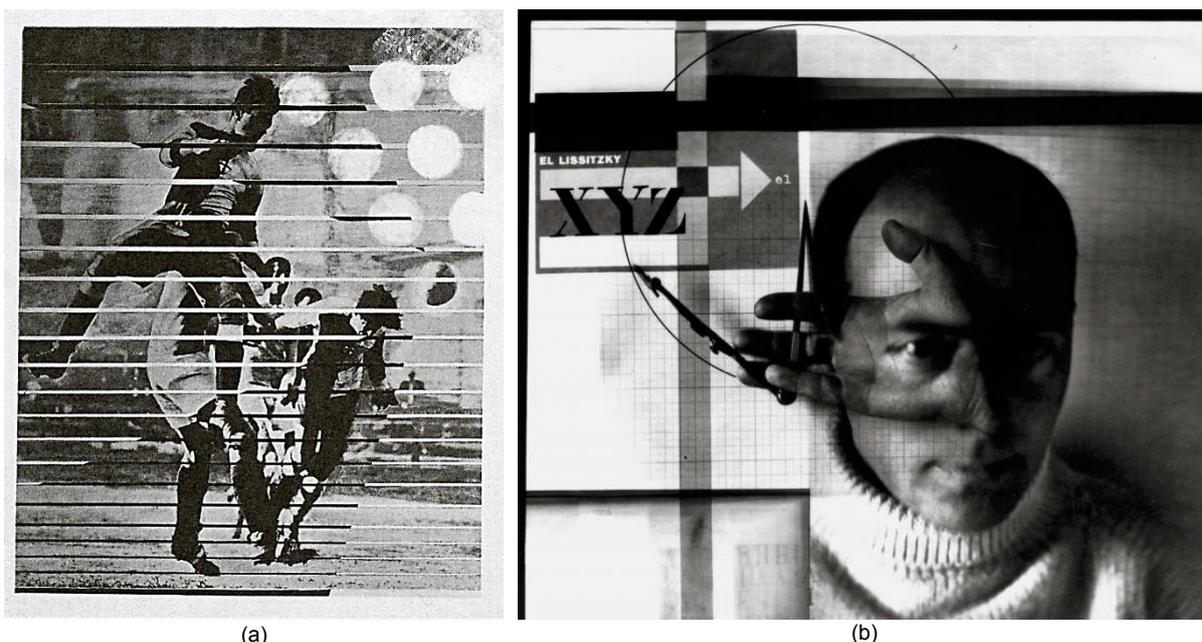
In: RAPSARDA, Giusi . Cine y vanguardia em la Fotografia de cena de uma direção teatral de Sergei Mikhailovitch Eisenstein Unión Soviética: La fábrica des Actor Excêntrico (FEKS). Barcelona. Gustavo Gili. 1975. p.51, 53, 56 e 66.

À obra de Rodtchenko soma-se uma geração de fotomontadores que trariam para o design e Agitprop elementos da linguagem fotográfica construtivista. Pela obra de Rodtchenko poder-se-ia criar uma linha desta incorporação de elementos industriais e estéticos da Faktura da década de 10, originários nos movimentos Raionista e Suprematista, até a elaboração do conceito de Factografia em sua relação com as novas ferramentas e os novos meios de produção artística chegando até a fotomontagem, a linguagem e o princípio criador da fotografia e desta ao Fotoglaz do experimentalismo no visual da câmera fotográfica.

Juntamente com Rodtchenko pode se citar as obras de Gustavo Klutsis, a de Sergei Senkin, que utilizariam a fotografia como principal expressão do olhar artístico, embora o enfoque factográfico no trabalho de ambos, Klutsis e Senkin, esteja mais localizado em peças de AgitProp e teria na fotomontagem sua expressão visual máxima.

Outra obra de relevância seria a de El Lissitski (Figura 45), praticamente fundindo o Suprematismo com a fotomontagem e arquitetura. No caso de Lissitski pela sua obra não se destacaria em específico na fotomontagem, pois seria bastante ampla em outras áreas como arquitetura e pintura. Também não se detectaria uma discussão sobre a fotografia e sua linguagem em sua obra, e também não é o foco desta tese.

Figura 45 - (a) (b) - El Lissitski. Fotomontagens



Fonte: (a) Jogadores de Futebol, 1926. 13.7 x 11.2 cm. Disponível em https://monoskop.org/El_Lissitzky#mediaviewer/File:El_Lissitzky_Soccer_Players_1926.jpg. Acessado em 10 Junho 2018. (b) O Construtor, 1924 (impresso 1985). Baseado em um auto-retrato de 1914. Negativo em papel fotográfico Agfa. 20x22cm (40,5x30,5cm). Disponível em https://monoskop.org/El_Lissitzky#mediaviewer/File:Lissitzky_EI_1924_The_Constructor_printed_1985.jpg. Acessado em 10 Junho 2018.

O mesmo pode-se dizer dos experimentos visuais de Lazlo Moholy-Nagy na BAUHAUS que em série de fotografias sobre se aproxima desse olhar do Fotoglaz, único disparo dentro do Olhar cotidiano.

Todas essas experiências ocorreriam em paralelo à produção de cada um desses autores, no caso de Rodtchenko sua relevância está em manter a fotografia como meio e a fotomontagem como linguagem em destaque da sua produção. Esta persistência na fotomontagem como linguagem deixaria claro a aplicação do princípio da montagem na elaboração de linguagem visual e gráfica.

O olhar da câmera como fotomontador, ou os retalhos em um só disparo, encontra paralelo com a visão do olho câmera de Vertov, e a montagem como

revelador da verdade por trazer à luz elementos do cotidiano que só pelo olho da câmera poderiam ser destacados, o Cinema Verdade (Киноправда, Kinopravda). Como no cinema, a fotografia não seria verdadeira por mimetizar a realidade, pois seria uma volta à naturalização pictórica da realidade, mas através do choque entre o conceito/ideia e a representação/fotomontagem revelando as nuances da realidade sensível e visível.

6 A FOTOMONTAGEM E O ESTRANHAMENTO

O pensamento baseado na dialética, e em específico na dialética marxista, pressuporiam elementos que trariam ao olhar artístico o choque, a antítese e a anti-alienação. Um dos grandes contributos à estética da máquina viria no bojo da difusão do materialismo dialético como forma de pensar a vida e por extensão a arte, ou no caso da Revolução Russa a fusão entre estes dois. Segundo Klutsis (1931, tradução do autor) a fotomontagem “[...] realizou uma reconstrução técnica no campo das artes visuais. A fotomontagem revolucionou os métodos de composição”.

Para Klutsis uma arte revolucionária só poderia ser feita com ferramentas revolucionárias, para tal o cotidiano deveria se tornar algo extraordinário, arrancando os objetos de sua obviedade e colocando-os em um patamar do inusitado e do inesperado, provocando uma reação de choque pela revelação, pela desmistificação deste dia a dia pela arte.

O princípio da montagem, que se capilarizaria em todas as formas do pensamento fruto da revolução soviética, que ia do cinema à fotografia, do teatro à psicologia, e se adequaria à forma modernista de pensar sobre o mundo sintonizado com as transformações da máquina.

Retomando o segundo capítulo, a tradição imagética e simbolista russa já se estabelecia desde o século 19, seja pela literatura, consagrada, seja pela iconografia dos luboks (as gravuras populares no final do século, referidas no capítulo 03) aos ícones religiosos ortodoxos. Pelo simbolismo tem-se a descrição das imagens de maneira a superlativá-la como concentradora das informações semânticas e significativas do texto literário, escrito ou visual, nas palavras de Potebnia, “arte é pensar por imagens” (CHKLOVSKI, 1976, p.39).

A partir da crítica a esta tradição da literatura russa é que lançar-se-iam as bases do pensamento modernista contra a linearidade e a naturalização das expressões artísticas. Esta crítica, embora estabelecida nos estudos que questionavam a esta literatura, os escritores simbolistas russos (CHKLOVSKI, 1976, p.39-40), se afinaria com as transformações da arte pictórica russa e encontraria ressonância nos primeiros lampejos do desmonte do pictorialismo, com os primeiros movimentos vanguardistas soviéticos, o Raionismo e o Cubofuturismo.

A ideia de montagem como princípio criador já estava presente nos primeiros movimentos e manifestos vanguardistas. Juntamente com Larionov e Gontcharova,

Maiakovski desmontaria o texto poético simbolista nos manifestos do Raionismo, e as primeiras exposições de Malevitch traziam essa visão de educação pela abstração da imagem e o uso da arte como elemento crucial na formação cultural.

Esta experiência será levada nas exposições iniciais no IZO departamento de artes visuais, dirigido por Rodtcheko, e inseridas no processo revolucionário em pleno curso, definido a necessidade de uma ação educacional para as massas através cultura, papel presente no INKhUK, na VKhUTEMAS, e no NARKOMPROS.

Este movimento amplo de transformação artística pressuporia uma ação sobre o dia a dia das pessoas, na construção do novo homem soviético. A função da arte seria tirar as pessoas da letargia fazendo-as enxergar algo maior cotidiano, e esta função dar-se-ia quando as coisas comuns tornar-se-iam extraordinárias, questionáveis e incomuns.

Para tal o processo artístico deveria fundar-se em uma nova maneira de se pensar a arte condizente com a sociedade que se queria construir, este processo buscava referências na montagem, que, como fora visto em capítulos anteriores, seria o elemento alienante em um processo industrial e tornar-se-ia elucidativa quando entendida e aplicada como ferramenta artística, não escondendo o que se fazia, mas dando ao produtor controle sobre as partes que estavam na elaboração de objetos artísticos do cotidiano.

Se na arte o elemento fundador desta elucidação seria a montagem, o seu correlato para destacar o que está encoberto pelo dia a dia seria o *estranhamento* (остранение, ostrananie), conceituado por Chklovski (1976, p.45) como o efeito de revelar através do choque entre coisas que passariam despercebidas em um contexto naturalizado, caso não fossem destacadas pelo confronto sugerido e elaborado pela arte, para tornar a passividade sobre o comum em uma ação para o reconhecimento das coisas do mundo.

Em russo, como já visto anteriormente, usa-se o termo (быт пути творчество, Bit puti tvortchestvo) (ARVATOV, 1997, p.121, tradução do autor), em algumas traduções aparece simplesmente como Bit, que literalmente seria a “modos da vida criativa”, estaria ligado diretamente de cotidiano e dia a dia das pessoas, e resumiria esta visão da arte vinculada ao dia a dia e seria indissociável da criação de funcionalidade para os objetos comuns.

Encontra-se esta visão de tornar o cotidiano extraordinário nas produções das peças de teatro e na cinematografia do grupo da FEKs, a Fábrica de Atores

Excêntricos ou Excentrismo, liderados por Konzintser e Trauberg, que levaria o teatro para rua, fazendo com que montagem se fundisse com próprio *Bit* (*быт, modo de vida*), e influenciando paralelamente ao cinema de Eisenstein e a sua teoria da montagem atrativa, até à Agitprop no intuito desta de educar a população pela arte, nas palavras de Chklovski:

O excentricismo pode ter desviado a atenção da construção para o material. Em todo caso, a teoria da montagem de atrações está ligada à teoria do excentricismo. Este último baseia-se na escolha dos momentos mais significativos e uma nova correlação, não automática, entre eles. O excentricismo é a luta contra a rotina, a rejeição da percepção e a reprodução tradicional da vida. (CHKLOVSKI, 1978, p.86, tradução do autor).

O conceito de *ostranenie* está congruente com o sentido de montagem recorrente na arte russa em geral pós-1917, lembrando que já fazia parte da busca de uma arte antiformalista antes da Revolução, mas a partir desta iria tornar-se um dos princípios fundamentais de uma arte que atuaria sobre as transformações da vida das pessoas, não se resumindo a espaços pré-determinados para tal e literalmente levando a arte ao meio da rua.

6.1 O ESTRANHAMENTO E A MONTAGEM

O termo *ostranenie* (*остранение*) em russo é um neologismo, que que surgiria da necessidade de Chklovski em criar uma palavra que não existiria no vocabulário corrente:

Neologismo proposto pelo formalista russo Viktor Chklovski em “*Iskusstvo kak priem*” (“A arte como processo”), ensaio publicado na segunda edição da *Poetika* (1917). O termo é de difícil tradução: a palavra original, *ostraniene*, não existe na língua russa (quer como substantivo, *ostraniene*, quer como verbo, *ostranit*”; a palavra russa para “estranhar” é *otstranit*). (CEIA, 2009)

A palavra *ostranenie* (*остранение*) que embora em traduções para o português tivesse acepções como desfamiliarização e singularidade, para esta tese seria uma forma de interpretação da realidade: estranhamento (63). Segundo Ceia (2009), o termo “[...] A tradução quer para português quer para inglês tem divergido entre

singularização ou desfamiliarização (*defamiliarization*) e estranhamento (*estrangement*)”.

Se for ampliado o escopo da palavra, sua origem estaria na ideia de alienação, elementos que estariam deslocados da realidade ou indo até sua origem hegeliana, a pessoa ser alijada da sua cultura por não se enxergar nela.

O termo alienação, que em uma análise do seu uso cultural, de origem hegeliana, e do seu uso social na atualização feita por Marx e Engels nos fundamentos do materialismo histórico seria um alijamento do indivíduo de seu reconhecimento cultural e social, pelo fato deste ser fragmentário em sua percepção do todo em seu papel social na produção, como especifica o Dicionário de Filosofia Nicola Abbagnano:

Hegel empregou o termo para indicar o alhear-se a consciência de si mesma, pelo qual ela se considera como uma coisa. Este alhear-se é uma fase do processo que vai da consciência à autoconsciência. "A Alienação da autoconsciência", diz Hegel, "coloca, ela mesma, a coisalidade, pelo que essa Alienação. tem significado não só negativo, mas também positivo, e isto não só para nós ou em si, mas também para a própria autoconsciência. (Phänomen. des Geistes, VIII, 1).

Esse conceito puramente especulativo foi retomado por Marx nos seus textos juvenis, para descrever a situação do operário no regime capitalista. Segundo Marx, Hegel cometeu o erro de confundir objetivação, que é o processo pelo qual o homem se coisifica, isto é, exprime-se ou exterioriza-se na natureza através do trabalho, com a A., que é o processo pelo qual o homem se torna alheio a si, a ponto de não se reconhecer. Enquanto a objetivação não é um mal ou uma condenação, por ser o único caminho pelo qual o homem pode realizar a sua unidade com a natureza, a A(lienação).(ABBAGNANO, 1998, p.26).

Em tal perspectiva “estar alienado”, etimologicamente estranho ou estrangeiro, seria aquele que estaria de fora, se aproximando do papel do operário na linha de montagem e seu processo de encobrimento da realidade concreta das pessoas, quando inseridas na produção industrial em série.

O que se destacaria, seria que o mesmo processo de revisão contextual do sentido lato das palavras estas se alterariam, contudo diferentemente do que ocorreu com o termo montagem que teria uma origem industrial, seriada e fragmentária, no

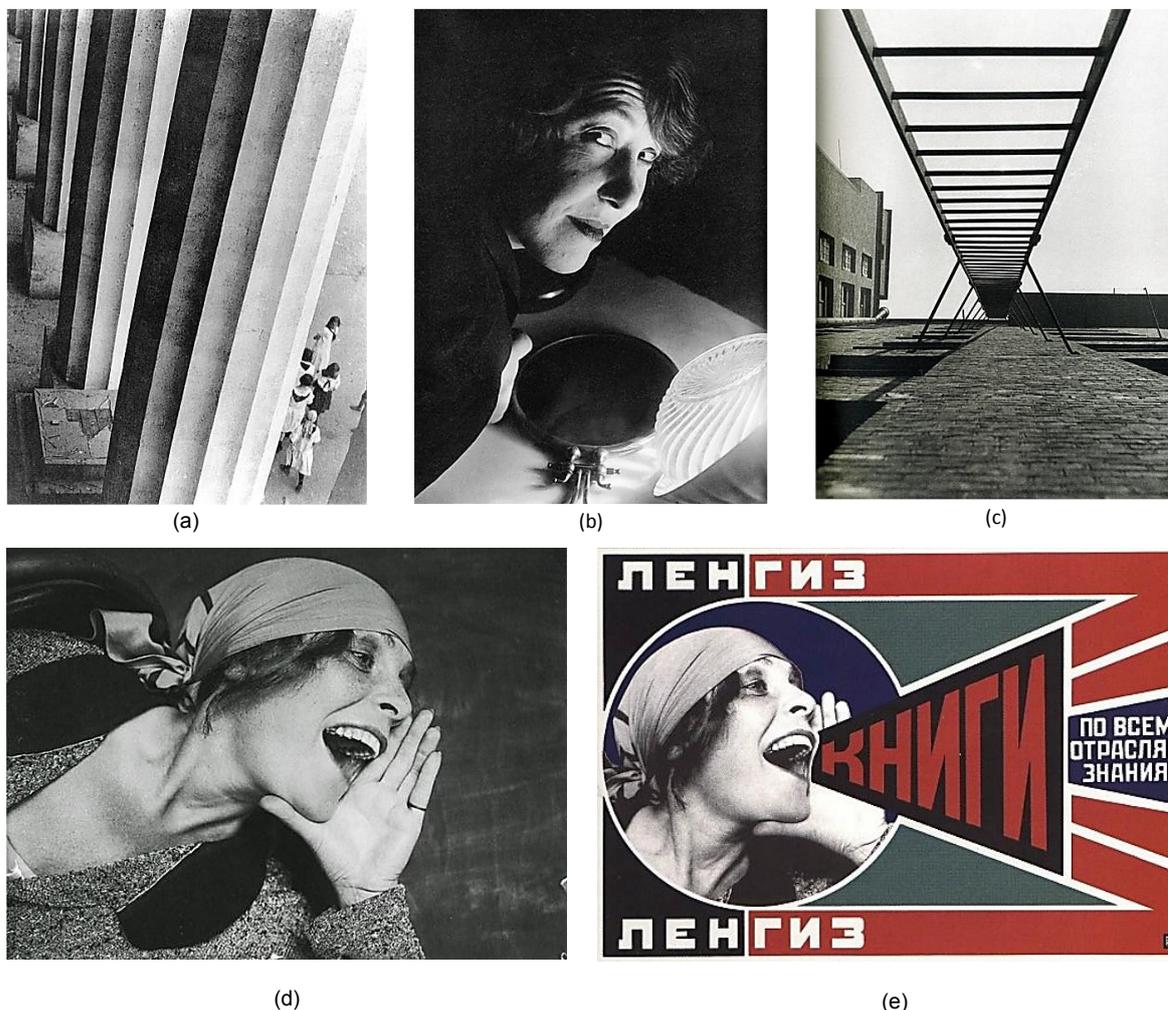
seu processo criativo no sentido artístico teria o significado oposto, de elucidação da realidade que circunda as pessoas, o termo que seria recriado e adaptado por Chklovski, o *ostranenie*, estranhar, seria fundamental para se entender as partes que compunham a arte a partir do choque surgir o processo artístico.

Chklovski no seu artigo de 1917 “a arte como procedimento”, que ao criticar o uso das imagens pelos simbolistas, iria embasar todo um grupo de linguísticas russos para os quais arte teria por objetivo “a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (Chklovski, 1976, p.45), ou seja, a arte não seria o espelho mas uma forma de recorte do objeto e a visão que se tem sobre ele. A posição de se estar de fora daria uma visão objetiva e acurada do recorte e mais destaca os elementos que passariam despercebidos caso não houvesse este recorte e a ênfase sobre ele.

Esta ação de distanciamento, o tornar-se estranho, seria o reverso do termo alienação, embora partissem do mesmo elemento conceitual “estar de fora”, o “olhar do estrangeiro”. Este conceito seria um dos caminhos para se entender processo de fotomontagem como linguagem fotográfica, que criaria o movimento e o choque nas imagens fixas, pois não haveria na fotomontagem o deslocamento espaço-temporal tão caro à linguagem cinematográfica em sua definição de movimento.

O choque na fotomontagem seria para além do espaço-tempo, porque o seu estranhamento viria de dentro para fora, partindo-se das várias imagens ou texturas, formando uma ideia de instabilidade e daí o movimento: isto tanto em fragmentos dispostos em um suporte no disparo único do olho-montador, o Fotoglaz (Фотоглаз) (Figura 46).

Figura 46 - (a) (b) (c) (d) (e). O Foto-olho (Фотоглаз)



Fonte: (a) Rodtchenko. Colunas do Museu da Revolução [Колонны Музея Революции] 1926. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/432/#previewPhoto>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

(a) Rodtchenko. Varvara Stepanova. [Варвара Степанова] 1924. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/432/#previewPhoto>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

(c) Rodtchenko. Escada de incêndio. Da série Casa do Açougue. 1925 [Пожарная лестница. Из серии "Дом на Мясницкой"]. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/423/https://club.foto.ru/classics/photo/432/#previewPhoto>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

(d) Lilia Brik. Instantâneo para o cartaz de publicidade [Лилия Брик. Снимок для рекламного плаката] 1924. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/423/https://club.foto.ru/classics/photo/432/#previewPhoto>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

(e) Rodtchenko. Cartaz "Lengiz: livros sobre todos os ramos do conhecimento", 1924. [Плакат «Ленгиз: книги по всем отраслям знания»] Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/423/https://club.foto.ru/classics/photo/432/#previewPhoto>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

Chklovski construiria seu conceito de estranhamento ao criticar os simbolistas russos, para os quais as imagens seriam o esteio da arte escrita ou plástica. Lembre-

se que o papel da imagem como representação icônica dos objetos estaria na tradição da arte religiosa russa, que se espalharia por todas as expressões artísticas, e contextualmente era uma forma de educar a grande massa de analfabetos do império Russo.

Se sua teoria e seu conceito de estranhamento era voltado para a crítica literária, ele poderia ser utilizado para as outras expressões artísticas, e incorporando novos elementos ou fundindo-se em outros, como no caso o conceito de montagem. A correlação entre *ostranenie* e *montaj* na arte soviética é ressaltada por Sánchez-Biosca (1994), mostrando que tais elementos criativos estavam já presentes trabalho da FEKs, precisamente no Manifesto Excentrista de Konzintser e Trauberg (in Rapisarda, 1978, p. 23) reforçando uma relação direta sobre a reprodução de imagens como fator de crítica nas artes plásticas e pictóricas:

O que faria o elo de ligação o estranhamento (*ostranenie*) e a montagem seria algo maior no desenrolar da construção de uma arte maquinalista e voltada para as massas, no mesmo processo da montagem reveladora da realidade pelo choque dialético entre as partes, mas sem negar-lhe a origem industrial e maquinal. Sánchez-Biosca traça uma correlação entre os dois termos:

o *ostranenie*, como conceito teórico e atitude, torna-se, assim, um sintoma de um princípio estético mais geral, além de um instrumento de duplo valor: teórico, sem dúvida, mas também combativo, herdeiro ou, pelo menos, coordenado com outras manifestações do mesmo princípio . [...] Em resumo, o *ostranenie* abre a leitura e explicita o processo técnico de fabricação do texto. Para colocar nas palavras de Bürger (1987: 137): "A montagem envolve a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição do trabalho". (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1994 p. 217, tradução do autor)

O diferencial que surge ao abraçar-se a tecnologia e as ferramentas no processo artístico seria não as negar em seu papel de produtoras de artefatos através da ação criadora do ser humano, aceitando-lhe o seu caráter de montadoras de objetos e de sentidos, desde que estes sentidos provoquem em si uma revelação deste mesmo mecanismo, não o escondendo ou naturalizando-o.

A fotomontagem agiria no sentido revelador para uma determinada realidade, quando as imagens seriam tratadas como registro mecânicos da luz e não como representante da verdade, acima de tudo uma maneira industriosa de fazer imagens

e tirando-lhe o caráter pictórico ao trabalhar com seus os elementos visuais que construiriam o objeto gráfico e potencializando ainda mais seu caráter mecanicista ou factográfico, definindo os suportes como meios de divulgação e reprodução em massa de tais construções visuais.

O estranhamento, próximo ao sentido que Chklovski cunhou, na fotomontagem estaria no caráter desnaturalizador das imagens, através do seu recorte, do processo de montagem e no uso outros elementos ligados à Fatura, como as texturas tipográficas, as linhas e as cores na elaboração de uma peça gráfica, até se chegar ao extremo do olhar da câmera fotográfica, recortando e marcando a realidade com ação da máquina sobre esta.

A objetividade da fotografia estaria em demarcar sua linguagem mediante a sua ação sobre a imagem, seja no seu conteúdo do espaço urbano-industrial ou no recorte em fragmentos de um olhar externo à sociedade que se ver no suporte, que não seria linear nem icônico (com identidade ao objeto que representa), seria montado como peças que estariam aleatoriamente deslocadas, nas quais haveria um sentido a partir do choque, mediante o embate dialético dos elementos visuais dispostos nas peças gráficas.

A fotomontagem denotaria uma manipulação nos elementos visuais fotográficos, mas não se resumiria à peça feita, mas indo além ao utilizar a câmera como ferramenta de criação, como lápis estaria para o desenho e o pincel estaria para pintura, ampliando a frase-título de Lavin (1993), é “um corte com faca de cozinha” não apenas das imagens, mas da própria realidade.

O olhar de estranhamento iria para além da produção de uma obra com fotocoloragem, entretanto por meio do olhar da câmera: objetivo, colocando relevância normalmente onde se passaria despercebido.

Voltando a Chklovski, seria o papel da arte lançar este olhar, inquiridor e desmistificador da realidade aos objetos que dela fazem parte. O estranhamento não estaria na obra revelada e produzida nos recortes e na montagem das imagens, ele estaria no processo anterior à própria criação, no ato como instrumento de elaboração artística, o Foto-olho / Фото-глаз, destacando e revelando nuances pela construção de um olhar estaria presente na ênfase de que o produto seria um objeto artístico e, portanto, da vida cotidiana. Este modo de vida contrastaria com a visão naturalista de que a verdade da câmera estaria na mimese da imagem fotográfica icônica, próxima formalmente ao objeto que ela representa.

Este olhar está presente no cinema, nas montagens das peças e filmes da FEKS, mas também abstracionismo geométrico do Suprematismo chegando até a fotomontagem, fazendo parte de um pensamento mais amplo de que a arte fosse reveladora, elucidativa e criativa não desconectada dos elementos da vida. Some-se a isso um Estado que via na arte um fator de cultura e de construção de uma nova sociedade, a arte dando sentido às coisas da vida ao tornar este modo de vida (bit, быт) matéria extraordinária para a produção da revelação de si. Chklovski relaciona a FEKS com a cinematografia soviética, principalmente com Eisenstein:

A FEKS pertence ao principal grupo de inventores da cinematografia soviética. Seu trabalho cinematográfico passou pelas fases do excentricismo teatral e do excentricismo semântico. Na cinematografia soviética, a FEKS está ligada a Eisenstein, mas não deriva dela: é sua contemporânea. (CHKLOVSKI, 1978, p. 154, tradução do autor)

6.2 OSTRANENIE E O V-EFFECT

Um dos primeiros momentos da arte após a revolução de outubro de 1917, e o gradativo processo de centralismo político, seriam os novos paradigmas para a nova arte, como já citado anteriormente, o debate entre Lenin e Bogodonov, quando surgem as diretrizes para elaboração de um programa geral para a culturalização da arte, que traria para as hostes estatais uma discussão artística mais refinada e que se baseava na criação de aparelhos do Estado para essas transformações.

Visto deste prisma, aparenta que os princípios da nova arte estariam em escala menor frente a toda uma estrutura física e burocrática que tinha a incumbência de agregar tudo que se havia feito antes sobre arte, cultura, projeto nacional e sociedade revolucionária. Sem embargo, uma arte revolucionária pressupunha meios revolucionários e para uma sociedade que fosse gerada por tais princípios, transformando seus próprios alicerces.

Arte gerada neste período iria se impregnar com referentes marxistas, do materialismo dialético, e iria quebrar o ideário que a tradição havia colado na atividade artística, nos seus objetos arquitetônicos, os museus, e os suportes para a arte das telas e dos pedestais. Além da montagem como processo artístico, o estranhamento iria se tornar a pauta das discussões deste novo contexto social, conturbadíssimo, porém extremamente criativo.

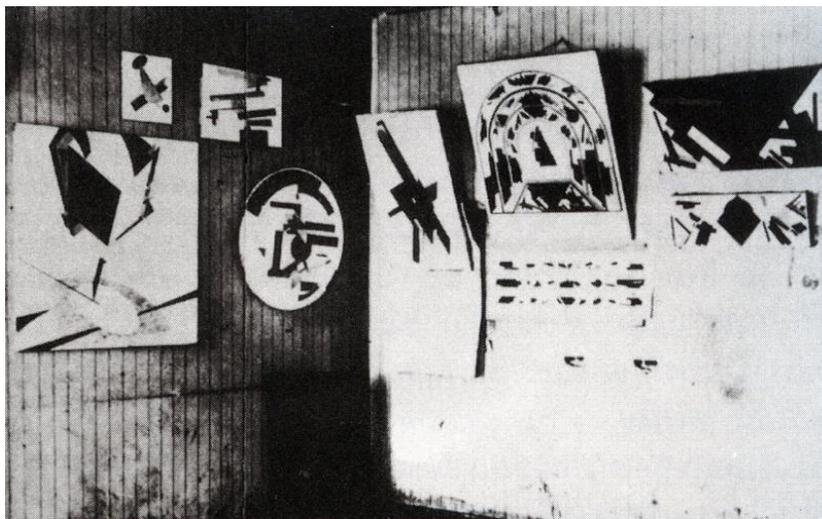
Questionar o edifício museu, o ensino da arte aplicada reação da arte como formador cultural passava em utilizar o estranhamento como processo do, já falado anteriormente termo de Arvatov (1997), o modo de vida, o *Bit* (быт) e o *puti tvortchestvo* (пути творчества), o modo da vida criativa nesta ação de destacar como força criadora, plebeizando a arte, tirando-lhe a carga aristocrática, ou criando uma dialética entre erudito e popular que seria a síntese para uma arte proletária, a Proletkult, feita pelas massas e não para as massas.

As primeiras exposições do INKhUK e do OBMOKhU, além das ações artísticas do UNOVIS e do PROUN seriam em si uma nova forma de descaracterizar espaço artístico com suas solenidades e reverências para espaço de criação e intervenção artística, sendo as obras expostas não individuais, consolidando o termo “coletivo” para ações conjuntas e os objetos dispostos misturavam arquitetura, design, escultura e objetos do dia a dia, fazendo com o espaço museu o que Duchamp não conseguira, tirar-lhe o sentido original de qualificador da arte (Figura 47).

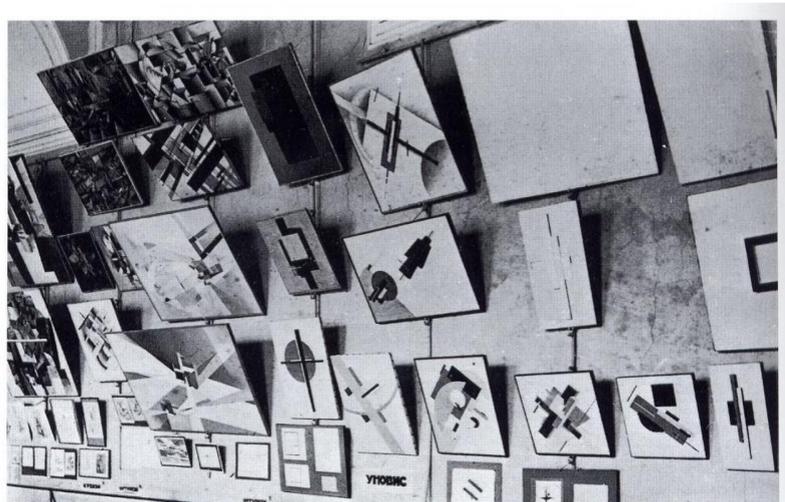
Figura 47 (a,b, c, d). Exposições do INKhUK, OBMOKhU e UNOVIS.



(a)



(b)



(c)



(d)

a) Catálogo Exposição Unovis. Сборник «Уновис» 2-е издание Витебского творкома «Уновис» A coleção "Unovis" 2ª edição do comitê criativo da Vitebsk, Unovis. Витебск. Январь, 1921 год. Vitebsk Janeiro de 1921. <http://www.togdazine.ru/tag/143>. Capturado em 06 junho de 2018.

- (b) UNOVIS exibição em Moscou, VKhUTEMAS 1921.
https://monoskop.org/Unovis#mediaviewer/File:UNOVIS_exhibition_at_Moscow_VkhUTEMAS_1921.jpg. Capturado em 06 junho de 2018.
- (c) UNOVIS – Exibição 1923 por artistas de Petrogrado de todas as tendências.
https://monoskop.org/Unovis#mediaviewer/File:UNOVIS_Exhibition_1923_Work_by_Petrograd_Artists_Belonging_to_All_Tendencies.jpg. Capturado em 06 junho de 2018.
- (d) Segunda exposição de primavera da OBMOKhU, Moscou Maio-Junho de 1921. OBMOKhU
https://monoskop.org/OBMOKHU#mediaviewer/File:Second_Spring_Exhibition_of_OBMOKhU_Moscow_May-June_1921.jpg. Capturado em 06 de Junho de 2018.

No mesmo contexto Brecht se assumia fazendo ao teatro, modificando-lhe suas estruturas tradicionais ao enunciar o seu conceito de *verfremdungseffekt*, o *v-effekt*, o efeito de distanciamento, ou desmistificação para algumas traduções, em relação a sua proposta de posicionamento político sobre as suas peças, como coloca em análise Peixoto:

O próprio Brecht afirmou a Ernst Schumacher que não conseguiu fazer compreender corretamente que o caráter épico de seu teatro possui uma categoria soma] e uma estética formal. E alertou para o perigo de que o célebre efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) acabasse como um fim em si mesmo. um prazer estético em si mesmo; ou seja, o espectador fascinado no processo da crítica sem ser atingido pelo significado da crítica. (PEIXOTO, 1974,p.16)

Tal modificação estaria relacionada à transformação da arte que se refletiria nessa mudança do espaço da própria arte, não apenas o este espaço era transmutado, mas os objetos que lá estariam também, e isto ocorreria por uma nova visão artística que mudaria os objetos ao impingir-lhes uma refuncionalização, a partir do olhar que destacaria suas novas particularidades, tornando o comum e o prosaico “assombrosos”, ou nas palavras de Benjamin re-encantadas. No seu texto sobre reprodutibilidade Benjamin (2014) o papel da arte alçaria a dar novos significados ao cotidiano politizando-o, refuncionando-lhe o sentido das coisas.

Poder-se-ia listar várias palavras que iriam tomar novas acepções quando se exige uma nova visão do mundo e do cotidiano, no curso desta tese, por exemplo, estranhamento, alienação, montagem tiveram seu significado original alterado em função das mudanças sociais e estéticas.

Quando surgia a necessidade para Chklovski em criar um neologismo para expressar o “desencantamento” naturalista da arte, trazendo-lhe mundo cultural e político, e re-encantando esta arte ao dar-lhe uma dimensão de fenômeno (aquilo que chamar atenção) pelo olhar do estranhamento, destacando coisas que passariam por

naturais pelo olhar acostumado e automatizado da aceitação passiva das coisas do mundo como elas simplesmente seriam.

Conceitos como alienação, montagem, automatismo iriam sofrer ressignificações na tentativa de explicar o definir novos parâmetros quando aplicados ao universo artístico e estético o quando eles seriam generalizados para todos os campos da vida em sociedade.

Ainda há um outro elemento que são as traduções dos conceitos a língua para outra, que nem sempre manteriam a coerência com conceito original, por questões de falsos cognatos ou mesmo por adequações do termo à língua para qual foi traduzida ou referente ao contexto e sua origem conceitual. O termo *alienação* que está presente na origem da palavra *verfremdung*, possui uma carga negativa que não condiria com a sua tradução direta para a língua portuguesa, neste caso é utilizado para tradução do termo brechtiano a palavra “distanciamento”.

No caso desta tese o denominador mais comum que se objetivara em atingir sobre a tradução da palavra *ostrananie* é aquele que mais amplamente atinge vários autores, o que coloca em sentidos próximos a palavra do original russo, segundo Ceia (2009): o estranhamento estético e artístico.

A principal característica do estranhamento seria a capacidade de chocar, de tirar o observador do papel passivo e torná-lo parte do contexto artístico que o objeto lhe remete. O choque que estaria presente no estranhamento seria um elemento estético que se fundamentaria no processo dialético no qual a síntese seria fruto de uma mudança de posição ou orientação das formas que comporia ou construiria o objeto artístico.

Já a montagem seria o fator de elucidação quando os objetos adentrariam no campo estético e seriam ressignificadas ao serem confrontados com a realidade. Em traduções para o português a palavra *ostranenie* estaria associada ao axioma de Chklovski a “arte como processo” na edição portuguesa (1999), em outra tradução aparece “procedimento” como na edição brasileira, mais antiga (1976). Nesta tese escolheu-se “processo” por ser mais amplo e conter vários procedimentos (ferramentas). Dentro deste processo o que mais se destacaria seria o de montagem, que no universo artístico provocaria a elucidação na realidade através do choque e da síntese dialética das partes do objeto artístico. O objeto artístico não seria considerado linear e orgânico, como diria Bürger (2012), mas um conjunto de fragmentos em movimento e em choque entre as suas partes.

Embora as expressões artísticas sob o guarda-chuva do conceito de Construtivismo usassem a montagem e o choque como procedimentos artísticos, o cinema iria ser o modelo mais bem-acabado dialética de que duas imagens conflitantes gerariam uma terceira, síntese e ressignificação das anteriores, desnaturalizando as imagens como referência e icônica da realidade enfatizando a ferramenta neste processo.

Quadro 3 - Conceitos de Estranhamento

Continua

Autor	Conceito	Termo na Língua de Origem	Tradução	Definição	Fonte
Chklovski	Estranhamento	Остранение Ostrananie	Estranhamento Singularidade Desfamiliarização	<p>“A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [<i>ostraniene</i>] dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte.” (<i>ibid.</i>, p. 82)</p>	<p>E-dicionário de termos literários. ESTRANHAMENTO (OSTRANIENE) Carlos Ceia Dez 30, 2009</p> <p>Faculdade de Ciências Humanas Niversidade de Nova Lisboa- Portugal</p> <p>http://edtl.fcsh.unl.pt/encyhttp://www.fcsh.unl.pt/Sociais e clopedia/estranhamento-ostraniene</p> <p>(in “A arte como processo”, por Viktor Chklovski, in <i>Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos</i> apresentados por Tzvetan Todorov, Edições 70, Lisboa, 1999, p.75).</p>

Quadro 3 - Conceitos de Estranhamento

Final

Brecht		<i>Verfremdungseffekt</i>	Distanciamento Afastamento Refuncionalização	Distanciamento sobre o objeto artístico, sem que aja a empatia, e portanto uma visão crítica do que está desenrolando na peça de teatro	PEIXOTO, Fernando. Brecht Vida e Obra. Paz e Terra. Guanabara /Rio de Janeiro. 1974.
Benjamin	Desencantamento	<i>Entzauberung</i>	Desencanto Politização	Desencanto ou desencantamento da arte pela perda da aura devido a reprodutibilidade técnica da arte	Benjamin, Walter. O autor como produtor. In <i>Obras escolhidas, vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura</i> , trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; 3ª Ed., 1987.

6.3 O ESTRANHAMENTO E O FOTO-OLHO

O olhar fotográfico iria afirmando a ferramenta como o novo suporte dos recortes da realidade, feitos a partir no deslocamento da câmera pelo espaço. Este deslocamento ressaltaria um processo de dialético do que se estaria captando seria um fragmento e em vista disto seria um recorte usado em associação a outros elementos visuais, para dar uma nova significação ao objeto ou artefato criado.

As fotomontagens de fragmentos, usariam da colagem de imagens, ou de uma montagem fotográfica para a construção de um sentido estético, criando uma síntese dialética dos elementos visuais em uma nova mensagem artística, por conseguinte o sentido era dado pelo choque entre as partes em peças que estavriam dispostas no suporte, que poderia ser um cartaz, uma capa de revista, ou uma exposição em um trem da AgitProp.

A montagem fotográfica deslocaria a imagem na sua forte relação com o objeto que ela representa para um sentido maior a partir do choque entre as partes, deste modo para o estranhamento pelo deslocar da imagem naturalista e representativa transformando-se em um conceito final sobre uma determinada ideia. Neste ponto ainda ter-se-ia a câmera na função aglutinadora e montadora de significado pela manipulação das imagens dispostas em um suporte plano a ser fotografado.

O olhar montador se construiria por meio do salto conceitual desta superfície plana onde estariam os fragmentos e iriam para câmera. O olhar da ferramenta reorganizaria a montagem dos elementos dispostos no espaço ao redor do fotomontador. A fotomontagem em um só fotograma disporia dos elementos ao olhar como meros objetos e formas para serem reorganizados, abstraindo-se a iconicidade do instante capturado para formas e texturas (Faktura) em movimento no quadro fixo. O estranhamento não estaria na revelação da película, mas no olhar da câmera e do olho fotomontador, o Foto-olho.

Neste caso Rodtchenko seria o grande exemplo desse olhar estranhamento pela câmera fotográfica, utilizando técnicas baseadas no desequilíbrio a partir do não uso da linha horizontal, as fotografias com o olhar fora de prumo, que seria o elemento básico para sugestão de instabilidade, e colocando os objetos dispostos a frente da câmera como formas e texturas, a chamada Faktura.

Este estranhamento da realidade em sua volta surgiria pelo uso da ferramenta, o aparato técnico, liberando a imagem de sua qualidade de ser próxima aos objetos

que representa, tornando-se meramente um elemento visual a ser construído, ressaltando ou destacando nuances que o olhar humano não alcança ou deixa passar despercebido. O estranhar não vem do olho humano, mas do olhar da câmera.

O olhar mecanicista estaria na origem da relação do estranhamento e da montagem, haja visto certa crença na objetividade da câmera, contudo esta seria logo rompida pela dialética da máquina-homem, quando da quebra do distanciamento passivo e naturalista da máquina pelo processo da fotomontagem, desta maneira a máquina não seria escondida ou camuflada como olhar humano, entretanto seria ressaltada como parte do processo de criação da arte.

O estranhamento seria o efeito causado pela revelação dialética entre a arte e a realidade, uma reação de choque entre os elementos que se oporiam, mas que provocariam a síntese pela arte e na arte realidade para desvendá-la.

7 CONCLUSÃO

Esta tese parte da visão da fotografia como início das transformações que iriam ocorrer na arte ocidental e a grande crise das Representações quando a nova estética no século 20 passa necessariamente pela máquina. A fotografia em todos os aspectos incorporava as transformações que estavam em curso no século 19 quando o credo que a máquina dominaria vida humana.

A fotografia representava a busca da cópia da natureza pela arte, a mimese do Caos pela ordem da técnica. Outro fator era sua crescente possibilidade de reprodução a partir de uma foto única, embora ressalte-se esta particularidade só ganhava vulto com a popularização das câmeras no final do século 19 e início do século 20.

A reprodutibilidade de ganhar ia em fazer um texto de Walter Benjamin e que explicaria mais tarde essa influência e quebra de paradigmas sobre a arte no século 20, um elemento de ligação na fotografia com a estética maquinal que rondava a criação artística.

A fotomontagem que surgiram concomitantemente com a própria fotografia confiava a manipulação de imagens e composição de cenários que buscavam uma linguagem artística voltada para os cânones da pintura. A linguagem artística da fotografia foi sendo construída aos poucos e só se consolidaria na década de 10 do século 20. A fotomontagem seria esta linguagem estética da câmera fotográfica e da montagem de imagens.

A partir deste contexto construiu-se o seguinte argumento: A fotomontagem é o olhar montador na fotografia, que a desnaturaliza e a traz para o universo artístico. A montagem definida como um dos princípios de produção de artefatos artísticos através dos novos *media*.

A pesquisa se fundamentou nas transformações trazidas pela reprodução de imagens por meios mecânicos e a construção de uma linguagem que estivesse contextualizadas com estas transformações. A fotografia trouxe para a arte a dessacralização e massificação do acesso a bens simbólicos e artísticos, antes restritos a determinados espaços como igrejas, palácios e museus. Além disso tornou muito turvo o limite em o que seria uma arte de elite e uma arte popular.

Nas primeiras décadas do século 20, o uso de imagens técnicas, aquelas registradas nos aparelhos mecânicos, invadem áreas restritas às belas artes,

entretanto de maneira contrária ao que se tinha como padrão artístico, desconstruindo a representação icônica, típica da fotografia pela sua proximidade em relação ao objeto que representa, fragmentando as imagens e remontando-a com um novo sentido e acima desnaturalizando a impressão da luz no papel sensibilizado.

O salto qualitativo dessa transformação foi a decomposição da própria representação artística que passa incorporar elementos da estética maquinal, como divisão técnica do trabalho e produção em série. Estes elementos resumidos no processo de montagem, passou a influenciar a maneira de se fazer arte, inicialmente no cinema, e depois na fotografia.

A produção artística que irá representar essa transformação na fotografia esteve associada aos principais movimentos de vanguardas da década de 10 do século 20, porém uma foi utilizada como referência desta mudança, o Construtivismo Russo. Tal movimento foi escolhido por incorporar melhor as transformações que a arte passava neste período, bem como pela utilização de todo um conceitual maquinal bem adequado à análise desta produção artística que centrava a primazia da máquina como ferramenta referência estética a ser seguida.

Como estudo de caso, tomou-se por base a obra de Aleksandr Rodtchenko. Primeiro pela variedade de técnicas utilizadas, da pintura à fotomontagem, pela sua participação em grupos para incremento da arte, seja estatal seja independente, e por fim quem melhor representou o que se conceituou nesta tese de Φ OTOГЛАЗ (Fotoglaz), o Foto-olho, o olhar montador no registro de imagens.

Apesar da obra de Rodtchenko escolhida para estudo de caso, esta pesquisa não se resumiu à ela. O artista estava inserido em um contexto que extrapolava sua produção individual, com a participação de uma geração extremamente profícua no debate artístico, além de haver uma gama enorme de expressões artísticas que ampliavam o alcance dos conceitos de montagem e fotomontagem ao longo da tese.

Em uma tese cujo a principal ferramenta de análise é a construção conceitual, o método se baseou nas teorias sobre montagem e a estética derivada dela. Portanto, fez-se um levantamento bibliográfico sobre o conceito, expandindo para um estado da arte para atualizar o debate e catalogar os principais teóricos. Outro conceito que seria fundamental para a argumentação da hipótese é Fotomontagem, que por sua vez suscitava definir os limites entre diversas técnicas de manipulação de imagens que por vezes se confundiam entre si, a saber: fotocolagem, colagem de imagem, montagem de imagens.

A definição dos limites conceituais entre as técnicas e linguagens foram melhor explicitados com a oficina de fotomontagem. Por que uma das questões a ser respondida e que tinha papel fundamental no entendimento da hipótese da tese era justamente como se dava a passagem da fotocoloragem para a fotomontagem, da fotomontagem em vários fragmentos de imagens para a fotomontagem em um único fotograma. As oficinas mostraram que a ferramenta em certa medida orientava o ato criativo, aproximando-se da ideia que a ferramenta está associada diretamente à estética que dela demanda, havia a necessidade de entender o processo de passagem da fotocoloragem para a fotomontagem e desta para o fotograma único.

A metodologia de construção de conceitos foi agregada a discussão da teoria sob um viés da prática. A questão a ser respondida era mais do que os conceitos qual o mecanismo metodológico fez a transição entre várias técnicas, ou seja, sabe o que era como tal técnica se consolidou e tornou-se a linguagem do próprio meio.

A fotomontagem, mais do que uma técnica, seria a linguagem artística da fotografia, para sustentar tal juízo necessidade de conhecer os processos de cada técnica e entender os saltos epistemológicos de uma para outra em decorrência dos *media* aos quais elas estavam dispostas e que construção do olhar decorria destas práticas. Isto trazia à tona uma diferenciação do olhar da câmera fotográfica em relação ao olho humano, este é um dos elementos fundamentais na consolidação de uma estética da máquina, a desnaturalização da elaboração artística no aparelho. E foi por este caminho que se seguiu a argumentação desta tese.

Os objetivos estavam associados argumentação em três conceitos: A fotografia, o maquinismo e a fotomontagem. A imagem fotográfica era trazida pela fotomontagem para um campo maior além do fotograma revelado. A manipulação, a construção ou desmonte do sentido destas imagens abria o campo artístico para a utilização de ferramentas técnico-mecânicas, elevando o olhar da máquina a uma ação ativa sobre a representação da realidade que se refletia em um estranhamento, uma visão crítica, ao que se via e ao que se registrava.

Neste processo de elevação das ferramentas a um patamar de melhoria ao que está sendo visto potencializando o olhar e não mascarando, também colocava a fotomontagem na reprodução de imagens em meios mecânicos (tipográficos e do design gráfico) este processo definido como *factografia* e que englobava estas áreas de massificação pelas características reprodutivas dos artefatos artísticos.

Um novo conjunto de mídias tecnológicas no qual se incluir o cinema a

fotografia o design e a propaganda, a foto montagem surge a dentro de um debate artístico sobre a reprodutibilidade a massificação a difusão e a propriedade da arte sob um viés de um estado fomentador e de tais atividades. Esta nova arte atrelada ao máquina lismo tirava qualquer traço aristocrático da produção artística e colocava para atividade criadora elementos do cotidiano e do dia a dia das pessoas. Dentre as várias vanguardas esses novos tempos, o dadaísmo e o surrealismo, o foco foi no construtivismo por levar ao extremo essa visão da arte ligada a tecnologia e a máquina. Neste contexto estético e tem analisou-se a obra de Aleksandr Rodtchenko, da sua produção suprematista até a sua inserção no design na teoria da arte e principalmente na foto montagem. Sua obra é que deu subsídios para responder as hipóteses sobre a construção do olhar fotográfico como montagem, e esta como estética maquinal.

O olhar montador está presente não só na manipulação das imagens, mas em todo processo de tornar a linguagem fotográfica, um elemento dentro dos recursos técnicos de reprodução da arte, que neste caso o design aparece como papel fundamental nesta formalização e elaboração artística.

O principal conceito proposto por esta tese o ФОТОГЛАЗ (Fotoglaz), o foto-olho, parte do princípio da foto montagem de fotograma únicos e seu fundamento está em colocar a máquina como o definidor da linguagem fotográfica.

A definição da máquina como elemento fundador desta estética foi elaborada em oficinas práticas de fotomontagem nas quais conseguiu se definir os limites das técnicas aplicadas foto colagem e a foto montagem de fragmentos de imagens até chegar a uma definição de fotomontagem programa único.

O ponto chave para estes esclarecimentos foram alcançados quando a máquina, no caso a câmera fotográfica, tornou-se a protagonista na construção de imagens, entretanto o que estava por trás processo era o montador.

O ФОТОГЛАЗ (Fotoglaz) não é apenas uma e ordenar o olhar sobre as coisas do mundo, mas também tomar uma posição ativa na definição do que deve ser destacado, estranhando aquilo que nos cerca, potencializado pela máquina levando o olhar humano a além do óbvio e do comum, sublinhando e revelando o incomum no dia a dia, transformando o cotidiano em matéria prima para arte.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese se utilizou e ferramentas tecnológicas imprescindíveis para o andamento de determinadas etapas o mesmo acesso a bibliotecas e documentos escritos ou visuais que de outra maneira seria senão impossível muito difíceis de encontrar.

As bibliotecas digitais circo dos principais artistas citados ao longo desta tese foram de extrema valia permitindo ao autor a sua disposição dos manifestos artísticos as reproduções digitais do período estudado. Entretanto isto não significa que o acesso facilitou o trabalho, mas criou uma nova necessidade de verificar as fontes checar direitos autorais em coleções de galerias museus e instituições.

Sobre a seleção e verificação de fontes documentais foi de suma importância uso da língua russa para se ter acesso a arquivos que só chegavam de segunda mão, além contaminação da transliteração anglo saxônica para os artistas os nomes das obras e revistas e instituições russas. Neste ponto também foi de extrema valia o uso de aplicativos de tradução, mas que sempre eram checados com dicionários Russo-Português, ou com professores e grupos de estudo da língua russa.

Destacando em como tecnologias podem ampliar o trabalho com o campo artístico e didático, o uso de tablets celulares atividades da oficina de foto montagem foram imprescindíveis as reflexões que se encontram nesta tese.

E por fim, deve-se muito ao aplicativo que transformava voz em texto, que sem o qual os manuscritos desta tese não seriam agilmente transcritos para o formato digital, isto devido atitude pouco tecnológica do autor em sua dificuldade de digitar diretamente no notebook, praticamente escrevendo todo texto que aqui se encontra com caneta bico-fino-porosa em um caderno sem pauta.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução Alfredo Bosi. 21. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ADES, Dawn. **Photomontage**. Londres: Thames & Hudson, 1976.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos. **Antivalor**. 1947.
- ARVATOV, Boris. **Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)**. Tradução de Christina Kiaer, October 81 (Summer 1997), p. 119-128.
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2014.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: Novaes, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras. 1988. p. 65-87.
- BOWLT, John. Photomontage Between the wars. (1918-1939). **Catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March**. 2012.
- BUCHLOH, Benjamin. Institutions Conceptual Art 1962 - 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. **The MIT Press**. [s. l.], v. 55, p. 105-143, 1990.
- BUCHLOH, Benjamin. From Faktura to Factography. **The MIT Press**, october, v. 30 (Autumn, 1984), p. 82-119, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778300>>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naífy. 2012.
- CANELAS, Carlos et al. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica**: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. [s. l.], 2005.
- CEIA, Carlos. Estranhamento (Ostraniene). **E-dicionário de termos literários**. Dez. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyhttp://www.fcsh.unl.pt/Sociais e clopedia/estranhamento-ostraniene>>. Acesso em: 9 abr. 2018.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. IN: EIKHENBAUM, Boris. **Teoria da literatura**: os formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

CHKLOVSKI, Victor. Nascimietno y vida de la FEKS, 1928. In RAPISARDA, Giusi. **Cine y Vanguarda em la Unión Soviética**: La Fábrica de Actor Excéntrico (FEKS) Colecion Comunicacion Visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

CHKLOVSKI, Victor. El Lenguaje cinematográfico de “La Nueva Babilónia”, 1930. In RAPISARDA, Giusi. **Cine y Vanguarda em la Unión Soviética**: La Fábrica de Actor Excéntrico (FEKS) Colecion Comunicacion Visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**. Visão e modernidade do século 19. São Paulo: Cotraponto, 2012.

DICTIONARY ACADEMIC. **Lubok**. Dictionary Academic. 2017.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. 7. ed. São Paulo: Editorial. Perspectiva, 1997.

FIGUEIREDO, Clara Freitas. **Foto-Grafia**: o debate na frente esquerda da arte. São Paulo: C. F. Figueiredo, 2012.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 2. ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Nobel, 1997.

FREITAG, Barbara. **A Teoria Crítica**: ontem e hoje. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, [s. l.], 1985. p. 1-48.*

GONCHAROVA, Natalya Sergeevna. Rayonists and Futurists: A Manifesto. IN: **Russian Art of the Avant-Garde**: Theory and Criticism, 1902-1934. New York, n. 302, p. 87-91, 1976.

HOBBSAWM, Eric. **A era do capital**: 1848-1875. Tradução de Luciano Costa Neto. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

KLUTSIS, Gustavs. Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства. **IZOFRONT**, Luta de Classes na Frente de Artes Espaciais. (Coleção de artigos do grupo "Outubro"), OGIZ-IZOGIZ, 1931.

LARIONOV, Mikhail; GONCHAROVA, Natalya. **Rayonists and Futurists**: a Manifesto, 1913 We are not declaring any war, for where can we find an opponent or The future is behind us. [s.l.], 1913.

LAVIN, Maud. **Cut with the Kitchen Knife**: The Weimar Photomontages of Hannah Hoch. New Haven: Yale University Press, 1993.

LIENKOV, Evald Vasilievich. **Hegel e a “Alienação”**. 1972. Lendo Ilienkov (Читая Ильенкова). 2017.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Pro Eto**. 1923. 1 imagem, 591 × 844 pixels, tamanho: 127 KB, tipo MIME: image / jpeg. Monoskop. Ago. 2015. Disponível em: <https://monoskop.org/File:Mayakovsky_Pro_eto_1923.jpg>. Acesso em: 18 mar. 2018.

MALEVITCH, Kazimir. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism", trans. of 3rd ed. IN: **Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934**, ed. & trans. John E. Bowlt, New York: Viking Press, 1976, p. 116-135, n. 303.

MCLUHAN, Marshall. **O meio são as mensagens, um inventário de efeitos**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MARKOV, Anton. **Printsiipy novogo iskusstva [Принципы нового искусства]**. Soyuz Molodezhi 1, apr. 1912, n. 2, jun. 1912, p. 5-18. Tradução: "Texture Material", trans. Maria Laakso, in *Russian Avant-Garde 1910-1930: The G. Costakis Collection*, 2, ed. Anna Kafetsi, Athens: National Gallery and Alexandros Soutzos Museum, 1995.

MARTINS, Luiz Renato. **O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin**. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 2, p. 57-71, dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 abr. 2017.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Traduzido por Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

MUSEE D'ORSAY. **French Daguerreotype. A Photographic Object**. Musée d'Orsay. 2018. Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-museums/exhibitions-in-the-musee-dorsay/article/le-daguerreotype-francais-un-objet-photographique-4203.html?cHash=282e715bc6>>. Acesso em: 17 maio 2018.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de La Fotografia**. Barcelona: Tapa Blanda, 2002.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht Vida e Obra**. Guanabara/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

ПОПОВА, Лиубов. **Fotomontagem**. [Л. Попова.ФОТО-МОНТАЖ. Леф. 1923. n. 4. Em Леф и МАПП [Статья], 3. <http://monoskop.org/LEF#LEF4>. Baixado data: 28 nov 2015.

PUCHNER October Vol. 7, Soviet Revolutionary Culture (Winter, 1978), p. 83-108.

ROWELL, Margit. **Vladimir Tatlin: Form / Faktura ***. [s. l.], v. 7, p. 83-108, 2014.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Del excentrismo formalista al principio del montage. Signa. **Revista de la Asociación Española de Semiótica**. Valência, n. 3, 1994.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **El montaje cinematográfico: teoría y análisis [Introducción]**. Barcelona, Paidós, 1996, ISBN 8449303192, p. 15-22., [s. l.], 1996. Disponível em: <http://roderic.uv.es//handle/10550/29911%5Cnhttp://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29911/montaje_cinematografico.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 abr. 2018.

SCHORSKE, Carl. **Pensando com a História**. Indagações para a passagem para o modernismo. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

STIEGLER, Bernard. **Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus**. Stanford University Press, [s. l.], p. 1-56, 1998.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada - da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SOCHOR, Zenovia. **Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy**. Studies of the Harriman Institute. New York: Cornell University Press. Ithaca and London, 1988.

TARABUKIN, Nikolai, “Del caballete a la máquina” en TARABUKIN, Nikolai. **El último cuadro /Del caballete a la máquina**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

TARABUKIN, Nikolai. The Art of the Day. [s. l.], 2000. TARABUKIN, Nikolai. **From the Easel to the Machine**. [s. l.], 1923.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

VALCKE, Jennifer. **Static films and moving pictures: montage in avant-garde photography and film**. [s. l.], 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1842/4061>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

ZERWES, Erika Cazzonato. A fotomontagem. **ArtCultura**, Uberlândia. v. 10, n. 16. p. 79-83. jan./jun. 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. São Paulo. Martins Fontes, 1988.

AGAMBEN, GIORGIO. “O que é o Contemporâneo?” In: AGAMBEN, GIORGIO. **O que é o Contemporâneo?** e outros ensaios; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko].— Chapecó, SC: Argos, 2009.

AKINSHA, Konstantin. **The Second Life of Soviet Photomontage, 1935 - 1980s**. Thesis Doctor of Philosophy. University of Edinburgh. Edinburgh, 2012.

ALBERTO, Iraldo; MATIAS, Alves. **Muito além de uma “ Bauhaus Soviética ”: o legado de Vkhutemas / Vkhutein (1920-1930)**. [s. l.], 1930.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6022 Informação e documentação - Artigo em publicação periódica científica impressa - Apresentação**. Rio de Janeiro, [s. l.], p. 5, 2003. Disponível em: <<http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Informa??o+e+documenta??o+-+Artigo+em+publica??o+peri?dica+cient?fica+impressa+-+Apresenta??o#0>>

BALDISSERA, Adelina. Pesquisa-ação: uma metodologia do “conhecer” e do “agir” coletivo. **Sociedade em Debate**, [s. l.], v. 7, n. 2, p. 5–25, 2001.

BALLÓN, Fernanda. **Vanguardia artística, clase obrera y factografía: una aproximación a la fotografía obrera alemana**. [s. l.], p. 1–7, 2011.

BARRETO, Túlio Velho. Positivismo versus teoria crítica em torno do debate entre Karl Popper e Theodor Adorno acerca do método das ciências sociais. **Textos para Discussão - TPD**, [s. l.], v. 106, 2001.

BARTHES, Para Roland. in Praesentia. [s. l.], p. 72–72, 2013. BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política** Editora Brasiliense., 2010.

BENJAMIM, Walter. Pequena História da Fotografia. IN: **Obras escolhidas**, v. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; 3a Ed., 1987, 253 pp.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** - vol. 1. Goodreads, 2014. Disponível em: <http://www.goodreads.com/work/best_book/19170792-magia-e-tcnica-arte-e-pol-tica---vol-1%5Cnhttp://www.goodreads.com/book/show/13583937-magia-e-tcnica-arte-e-pol-tica---vol-1>

BENJAMIN, Walter. **Work of art in the age of mechanical reproduction**. Media and cultural studies keywords, [s. l.], p. 48–70, 1969.

BENJAMIN, Walter; BENJAMIN, Walter. **Víctor del Ríó en el Cendeac**. [s. l.], 2010.

BENJAMIN, Walter; FILHO, Rubens; BARBOSA, Jose Carlos. **Obras escolhidas: Rua de mão única**, 1987. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=120xIQEACAAJ>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

BENJAMIN, Walter; FOUCAULT, Michel. **Baudelaire and Modernity** : a Dialogue Between Walter. [s. l.], [s.d.].

BERTOLT, Montaje; EISENSTEIN, Brecht Y. S. M. **Del Excentricismo Teatral a La Teoría Del**. [s. l.], [s.d.].

BONSIEPE, Gui. **Design**: do material ao digital. [s. l.], p. 192, 1997.

BOOTES, Christine Diane. **Contextualizing the Russian Avant-Garde**: The Rise of the Soviet Union and Its Impact on Suprematism and Constructivism. Thesis, [s. l.], 2009.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira e culturas brasileiras**. Dialética da colonização, [s. l.], p. 308–345, 1992. Disponível em: <<http://www.cdrom.ufrgs.br/bosi/bosi.pdf>>

BOURRIAUD, Nicolas. Postproduction culture as screenplay: how art reprograms the world **11 has & sternberg**, new york. [s.l: s.n.]. v. 46 Disponível em: <<http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Postproduction#1>> . Acesso em: 4 fev. 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. [s.l: s.n.]. v. 2002 Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=GAXhQgAACAAJ&pgis=1>>

BOZAL, Valeriano et al. **Historia de las ideas esteticas y de las teorías artisticas contemporâneas**, v. 2. [s.l: s.n.].

BUCHLOH, Benjamin H. D. **Institutions Conceptual Art 1962 - 1969**: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions *. [s. l.], v. 55, p. 105–143, 1990.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Traduzido por José Pedro Antunes. São Paulo. laed. Cosac Naífy. 2012.

BURRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<http://medcontent.metapress.com/index/A65RM03P4874243N.pdf>>

CANELAS, Carlos et al. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica**: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. [s. l.], 2005.

CARDOSO, Luís Miguel. A vanguarda e a dialética: uma nota sobre a Nouvelle Vague. **Revista Millennium**, [s. l.], v. 33, p. 101–105, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.19/390>>

CARVALHO, Diogo. **Cultura, cinema e populações alógenas na URSS**: da revolução ao stalinismo . [s. l.], n. 1924, p. 1–19, [s.d.].

CARVALHO, Fabiana; DIEGO, Prezado. **Criação de grupo de Pesquisa**. [s. l.], v. 610, p. 2099429, 2015.

CELESTE, Maria; WANNER, De Almeida. **A imagem revisada**. [s. l.], 2010.

CELESTE, Maria; WANNER, De Almeida; PEIRCE, Sanders. **Fotografia Depois Da Fotografia – Um Relato de Pesquisa Assim como “Arte depois da Arte” e “Pintura depois da Pintura”, “Fotografia depois da Fotografia” é um termo recorrente neste início do século XXI, usado por teóricos e filósofos, como Arthur**. [s. l.], p. 1898–1909, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões moernistas sobre a fotografia e o surrealismo. **ARS** (São Paulo), [s. l.], v. 1, n. 1, p. 67–81, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000100007&script=sci_arttext%5Cnhttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>

CONCEPTO, Arte D. E.; MASAS, Comunicación D. E.; RÍO, De Víctor. **Espacio De Crítica Literaria y afterpost**. [s. l.], p. 1–5, 2015.

CRARY, Jonathan. **Técnicas Do Observador: Visão e modernidade no século XIX. Contra Ponto**.

CRITICISM, T. H. E. et al. A perspectiva sócio-histórica de leontiev e a crítica à naturalização da formação do ser humano: a adolescência em questão psicologia, no decorrer de seu desenvolvimento, vem apresen- tando teorias que naturalizam o ser humano. **O estudo realizado po**. [s. l.], v. 24, p. 26–43, [s.d.].

CROSS, Karen; PECK, Julia. Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory. **Photographies**, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 127–138, 2010. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2010.499631>>. Acesso em: 24 dez. 2014.

DA, Leonardo et al. **Leonardo da vinci: fantasma, arte e sublimação**. [s. l.], p. 1–10, 1964.

DANNER, Fernando; OLIVEIRA, Nythamar Fernandes. **De. Michel Foucault e a Modernidade: a Emergência do Estado Liberal e a Instauração da Biopolítica**. [s. l.], [s.d.].

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. **Internationale Situationniste**, n. 2, [s. l.], p. 1–5, 1958.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **Um guia prático para o desvio**. Disponível em:

DOUGLAS, Charlotte. **The Artist As Producer: Russian Constructivism in Revolution (review)**Modernism/modernity, 2006.

LODDER, Christina. From the Easel to the Machine. IN: **Modern Art and Modernism: An Anthology of Critical Texts**, eds. Francis Francina and Charles Harrison, London: **Harper & Row**, 1983, pp 135-142, RTF. Excerpts from chs. 1-12.(English)

DUARTE, André. Heidegger e Foucault, críticos da modernidade: humanismo, técnica e biopolítica. **Trans/Form/Ação**, [s. l.], v. 29, n. 2, p. 95–114, 2006.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732006000200008&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio**s. [s.l.: s.n.].

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**. Saoo Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. [s. l.], p. 291, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. [s.l.: s.n.]. EL LISSITZKY, Lazar. Suprematism in world reconstruction. **El Lissitzky: Life - Letters - Texts**, [s. l.], p. 331–334, 1992.

ELIAS, Amy J. Psychogeography, Détournement, Cyberspace. *New Literary History*, [s. l.], v. 41, p. 821–845, 2010. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/content/crossref/journals/new_literary_history/v041/41.4.elias.html> ed. Rio de Janeiro: Civilizaçao Brasileira. 1970 [1967].

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990.

FABRES, Paola; PÓS-GRADUAÇÃO, Programa De; VISUAIS, Artes. **Abordagem social das vanguardas Arte e Comunicação**: o cartaz e a abordagem social das vanguardas europeias no início do séc. XX. [s. l.], p. 73–90, 2014.

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. **História**, São Paulo, [s. l.], v. 22, n. 1, p. 11–58, 2003.

FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. IN: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, v. 13, n. 1, jan-jun, p. 99-132, 2005.

FABRIS, Annateresa. Um olhar sob suspeita. IN: **Anais do Museu Paulista**, v. 14, p. 107-140, 2006.

FARO, Mirian Tavares; CINEMA, Understanding; DISCOURSE, Film. **Comprender el cine**: las vanguardias y la construcción del texto fílmico. [s. l.], p. 7–10, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, [s. l.], 2002. Disponível em: <<http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Filosofia+da+caixa+preta#1>>

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. [s. l.], p. 1-48, 1985.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 2. ed. Trad.

FRAMTON, Kenneth. *História critica da arquitetura moderna.pdf*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FREITAG, Bárbara. Habermas e a Filosofia da Modernidade. **Perspectivas**, [s. l.], v. 16, p. 23–45, 1993.

GANEM, Angela. Karl Popper versus Theodor Adorno: lições de um confronto histórico. **Revista de Economia Política**, [s. l.], v. 32, n. 1, p. 87-108, 2012.

GIB, Aus; BILDPHILOSOPHIE, Glossar Der. **Bildmontage Montage im Bild Montage im Film**. [s. l.], n. 1, 2013.

GILI, Gustavo. **Fotografía y vanguardias**. [s. l.], v. 5, n. 1993, p. 279-305, [s.d.].

GONÇALVES, Elizabeth Moraes; RENÓ, Denis Porto. **A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema**. [s. l.], [s.d.].

GOUGH, Maria. **The_Artist as Producer Russian Constructivism in Revolution**, [s.d.]. Lissitzky_EI_1923-26_1968_The_book.pdf. [s.d.].

GRECO, Patrícia Danza. Arte e Revolução na Rússia Bolchevique. **Revista ContraCultura**, Rio de Janeiro: Miserê Produções, [s. l.], p. 1-17, 2007. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistacontracultura/Arte Revolucao Greco.pdf](http://www.uff.br/revistacontracultura/Arte%20Revolucao%20Greco.pdf)>. Acesso em: 03 mar. 2018.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Walter Benjamin e Michel Foucault: a importância ética do deslocamento**. *Comum*, [s. l.], v. 9, n. 22, p. 56-75, 2004.

HIGGINS, Lynn. **Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents** (review) *South Central Review*, 2006.

JOHNSON-EILOLA, Johndan; SELBER, Stuart A. Plagiarism, originality, assemblage. **Computers and Composition**, [s. l.], v. 24, p. 375-403, 2007.

JUNIOR, Vidal; FERRAZ, Icaro. A obra de arte na era da mídia móvel. **Ciberlegenda**, [s. l.], p. 157-162, 2011. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&auth_type=crawler&jrnl=15190617&AN=82160240&h=swxUYXhnePGRXr5VxR+h9f6J1wGz+IJXRqgftQlad0M1+pQaMKU22Ha6rhodjTq+fHDxjQ82OWiEev80a4s8Eg==&crl=c>. Acesso em: 03 mar. 2018.

KAES, Anton. Das Kino und die Massen. *Masse und Medium*. **Verschiebung in der Ordnung des Wissens und der Literatur 1800/2000**, [s. l.], v. 220, p. 170-180, 2002.

KINCHELOE, Joe. **On to the Next Level: Continuing the Conceptualization of the Bricolage**. *Qualitative Inquiry*, v. 11, n. 3, p. 323-350, 2005.

KIRALYFALVI, Bela. The Aesthetic Effect : A Search for Common Grounds Between Brecht and Lukacs Bela Kiralyfalvi. **Theatre Journal**, [s. l.], p. 19-30, 1990.

KLUTSIS, Gustav; GRUBER, Klemens. **Uma montagem midiática pioneira – os suportes para alto-falantes de Gustav Klutsis**. [s. l.], v. 2, p. 125-132, 2010.

KNABB, Ken; SITUACIONISTA, Internacional. **Um guia prático para o desvio Guy Débord e Gil Wolman**. [s. l.], v. 8, 1956.

KURCHANOVA, Natasha. **The Soviet Photograph, 1924–1937 (review)** *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2000.

LARIONOV, Mikhail; GONCHAROVA, Natalya. **Rayonists and Futurists: A Manifesto**, 1913 We are not declaring any war, for where can we find an opponent ou ' The future is behind us. [s. l.], 1913.

LEWER, Debbie. John Heartfield and the Agitated Image: Photography, Persuasion, and the Rise of the Avant-Garde Photomontage. **History of Photography**, [s. l.], v. 38, n. 4, p. 435–437, 2014. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2014.967941>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

LIBÂNEO, José Carlos; FREITAS, Raquel a. M. M. Vygotsky, Leontiev, Davydov - Três aportes teóricos para a teoria histórico-cultural e suas contribuições para a didática. In: **Anais VI Congresso Brasileiro de História da Educação**, [s. l.], p. 1-10, 2006. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/index.htm>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

LIMA, Ricardo Cunha. Otto Neurath e o legado do ISOTYPE. **Design**, [s. l.], p. 36-48, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio. O elo perdido da fotografia. **Revista Laika**, [s. l.], v. 1, p. 1-17, 2012. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/>>

LODDER, Christina. The transition to constructivismThe Great Utopia. **The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932**, 1992.

LUKACS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria estética. 2. Ed. São Paulo, Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Arlindo. Fotografia em Mutação. **Nicolau**, [s. l.], v. 15, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

MARCUS, G. E.; SAKA, E. **AssemblageTheory, Culture & Society**, 2006.

MARTEL, James. **The Spectacle of the Leviathan**: Thomas Hobbes, Guy Debord and Walter Benjamin on Representation and its MisusesLaw, Culture and the Humanities, 2006.

MARTINS, Luiz Renato. **ARS**, São Paulo. 2003, v.1, n. 2.

MIGUEL, Jair Diniz. **A Fotomontagem na Arte Russa Revolucionária** (Klutsis, Rodtchenko e El Lissitzky). [s. l.], p. 1–8, 2003.

MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, Ensino, Utopia e Revolução - Os Ateliês Artísticos Vkhutemas / Vkhutein (Rússia / URSS , 1920-1930) Arte , Ensino , Utopia e Revolução Os Ateliês Artísticos Vkhutemas / Vkhutein (Rússia / URSS , 1920-1930)**. [s. l.], 2006.

MIGUEL, Jair Diniz. O taylorismo soviético como front cultural. [s. l.], p. 109–131, 1917. MILNER, J.; SOKOLOV, K. Constructivist Graphic Design in the USSR between 1917 and the Present. **Leonardo**, [s. l.], v. 12, p. 275–282, 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.2307/1573888>>. Acesso em: 5 fev. 2107.

MIGUEL, Jair Diniz. Produtivismo ou a arte como produção. IN: XVII Encontro Regional de História – O lugar da História. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Cd-rom. **Anais...** Campinas, 2004. p. 1-8.

MONNI, Georges. Etude d'une nouvelle solution pour le montage des photographies contemporaines TT - Study of a new solution for the mounting of contemporary photographs. In: **12th triennial meeting**, Lyon, 29 August-3 September 1999: preprints (ICOM Committee for Conservation). [s.l.: s.n.]. p. 561–566.

NAIL, T. What is an assemblage? **SubStance**, [s. l.], v. 46, n. 1, p. 21–37, 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/315898387_What_is_an_Assemblage>

NASCIMENTO, Luis Renato Do; NEVES, Aniceh Farah; SILVA, José Carlos Plácido. O design diferencial de Aloísio Magalhães. **Arcos Design**, [s. l.], v. 5, p. 26–34, 2010. Disponível em: <<http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-05-2/05-2.03.jplacido-o-design-diferencial.pdf>>

NORRIS, Debbie Hess. Photographs. In: **Caring for your collections**. [s.l.: s.n.]. p. 64–76.

PAIVA, Cristina. Além da teoria da montagem de Eisenstein: [s. l.], p. 40–51, 1948.

PENAFRIA, Manuela. **O documentário segundo Bazin**: uma leitura de O que é o Cinema?, de André Bazin. [s. l.], p. 202–210, 2006.

PENKALA, Ana Paula. **Eisenstein e os ideogramas japoneses**. Analisando a montagem intelectual em Outubro. [s. l.], p. 1–9, 1998.

VYGOTSKY, Lev. **Pensamento e Linguagem** Edição Ridendo Castigat Mores Versão para eBook eBooksBrasil. Edição eletrônica: Ed Ridendo Castigat Mores. [s. l.], [s.d.].

PESSOA, Peterson Soares. Stachka: Um ensaio sobre os antagonismos. [s. l.], 2009. PIERCE, Charles. **Semiótica**, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas. Traduzido José Ronaldo Faleiro. **Urdimento**, n.19, nov. 2012.

POUSADA, Pedro Rodrigues. **O INKHOUK**: apontamentos sobre “ a luta pela estrutura sobre o estilo ” The INKHOUK: notes on “ a fight for construction instead of style ”. [s. l.], p. 41–67, [s.d.].

PR, Guia. **Um guia prático para o desvio (a user's guide to detournement)**. [s. l.], p. 1–8, 1956.

RADOMSKY, Guilherme Francisco Waterloo. Desenvolvimento, pós-estruturalismo e pós-desenvolvimento: a crítica da modernidade e a emergência de “modernidades” alternativas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 2011.

REIA-BAPTISTA, Vítor. **O valor pedagógico do Cinema**: os casos Edison e Lenin *. [s. l.], p. 79–86, 2005.

REZNOWSKI, Gabriella. Studies in Russian and Soviet Cinema. **Slavic & East European Information Resources**, [s. l.], v. 13, n. 2–3, p. 201–203, 2012. RÍO, Víctor D. E. L. Fotografía objeto. [s. l.], [s.d.].

ROBERTS, John. **Philosophy, culture, image**: Rancière’s ‘constructivism’. *Philosophy of Photography*, 2010.

RODCHENKO, Aleksander. **Revolução na fotografia**. São Paulo. IMS (Instituto

RODCHENKO, ALEKSANDR. **The Revolutionary Archive of A. R.** October, 2006.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo**. [s.l: s.n.].

ROWELL, Margit. TATLIN, Vladimir: **Form / Fatura** *. [s. l.], v. 7, p. 83–108, 2014. PUCHNER *October*, v. 7, **Soviet Revolutionary Culture** (Winter, 1978), pp. 83-108

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Del excentrismo formalista al principio del montaje. Sánchez-Biosca, Vicente 1994 Del excentrismo formalista al principio del montaje **Signa**, n. 3, p. 209-228, [s. l.], n. 1973, 1994. Disponível em: <<http://roderic.uv.es//handle/10550/29188%5Cnhttp://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29188/060961.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 4 dez. 2016.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **El montaje cinematográfico**: teoría y análisis [Introducción]. Vicente Sánchez-Biosca, **El montaje cinematográfico: teoría y análisis [Introducción]**, Barcelona, **Paidós**, 1996, ISBN 8449303192, pp. 15-22., [s. l.], 1996. Disponível em: <http://roderic.uv.es//handle/10550/29911%5Cnhttp://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29911/montaje_cinematografico.pdf?sequence=1>. Acesso em: 24 dez. 2016.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Una Cultura de la fragmentación. [s.l: s.n.].

SANDLIN, J. A.; CALLAHAN, J. L. Deviance, Dissonance, and Detournement: Culture jammers` use of emotion in consumer resistance. **Journal of Consumer Culture**, 2009.

SANTOS, Leonardo Schwertner dos. **Construtivismo russo**: a arte e o design Gráfico Dos Cartazes Soviéticos. [s. l.], 2014.

SONOLET, D. **Theory of the Avant-Garde Telos**, 1984.

STEYERL, Hito. **La verdad deshecha Productivismo y factografía**. [s. l.], p. 1–6, 2015.

STIEGLER, Bernard. **Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus**. Stanford University Press, [s. l.], p. 1–56, 1998. Disponível em: <papers2://publication/uuid/F9DE8664-CE7B-409E-B8F6-E9DDC3A27CD4>

SUBIRATES, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1982.

SUMPF, Alexandre. **Une arme visuelle: le photomontage soviétique, 1917-1953**. [s. l.], v. 4, 2006.

TARABUKIN, Nikolai. **From the Easel to the Machine**. Source: Nikolai Tarabukin, *Ot mol'berta k maskine* (Moscow, 1923), ch. 1-12, 1923.

TARABUKIN, Nikolay. The art of the day. OCTOBER 93, Summer 2000, p. 5 7-77. 2000 October. **Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology**. Translated by Rosamund Bartlett Introduction by Maria Gough.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:No+Title#0%5Cnhttp://www.researchgate.net/publication/257068070_Esculpir_o_Tempo_Consideraes_sobre_a_natureza_do_espao_e_do_tempo_em_Stalker_filme_de_Andrei_Tarkovisk._So_Paulo_PUC-SP_2012/file/7>. Acesso em: 24 dez. 2014.

TAVARES, Mirian. Comprender el cine: Las vanguardias y la construccion del texto filmico. **Comunicar**, [s. l.], v. 17, n. 35, p. 43–51, 2010.

TERNES, JOSÉ. Michel Foucault e o nascimento da modernidade. **Tempo Social**, [s. l.], v. 7, n. 1–2, p. 45–52, 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20701995000100045&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 24 dez. 2014.

TRUITT, Willis-H. Mr Baxandall's Revisionism: "Marxism and Aesthetics" (a Reply). **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, [s. l.], p. 511–514, 1970.

VALCKE, Jennifer. **Static films and moving pictures: montage in avant-garde photography and film**. [s. l.], 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1842/4061>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

VARGAS, Herom; SOUZA, Luciano De. **A colagem como processo criativo: da arte moderna ao motion graphics nos produtos midiáticos audiovisuais**. [s. l.], 2011.

VILLELA, Thyago Marão. **A atenção aos detalhes: as questões do modo de vida e o novo byt soviético (1923)**. [s. l.], 1923.

WALTER, Benjamin. **O Autor como Produtor**. [s. l.], [s.d.].

WEIL, Felix et al. Freitag. **A teoria crítica: ontem e hoje**. Freitag, Barbara (1986). [s. l.], n. 1986, 1994.

WELLS, Liz. **Photography: A Critical Introduction**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<http://www.amazon.ca/exec/obidos/redirect?tag=citeulike09-20&path=ASIN/0415125596>>WOLF, Erika. When Photographs Speak , To

Whom Do They Talk ? The Origins and Audience of SSSR na stroike (USSR in ~ onstruction). [s. l.], n. April, 1932.

WILSON, Edmund. **Rumo à Estação Finlândia**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

WOLF, Erika Maria. “USSR in Construction”: **From avant-garde to Socialist Realist practice**. 1999. [s. l.], 1999. Disponível em: <http://search.proquest.com/docview/287894672?accountid=14553%5Cnhttp://openurl.library.uiuc.edu/sfxlcl3?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&genre=dissertations+&+theses&sid=ProQ:ProQuest+Dissertations+&+Theses+Full+Text&atitl>. Acesso em: 24 dez. 2014.

ZERWES, Erika et al. A fotomontagem como função política. **História**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 11–58, 2006. Disponível em: <<http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Informa??o+e+documenta??o+-+Artigo+em+publica??o+peri?dica+cient?fica+impressa+-+Apresenta??o#0>>. Acesso em: 24 dez. 2014.

ZERWES, Erika. O olhar moderno e o efeito de estranheza 1. **The Modern Look and the Strangeness Effect**. [s. l.], 2015.

ZERWES, Erika. Um soldado na frente de batalha, um cientista no laboratório. A vanguarda de Aleksandr Rodchenko entre a cultura visual e a cultura política. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [s. l.], v. 23, n. 1, p. 29–66, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142015000100029&lng=pt&nrm=iso&tling=en>. Acesso em: 13 jun. 2017

APÊNDICES

**APÊNDICE A - LISTA DE SIGLAS DE ORGANIZAÇÕES, PROGRAMAS E INSTITUTOS LIGADOS À FOTOMONTAGEM /
FOTOGRAFIA /FOTOCOLAGEM / CONSTRUTIVISMO**

Continua

SIGLA	SIGNIFICADO EM RUSSO	SIGNIFICADO E PORTUGUÊS	REFERÊNCIA/PERÍODO	IDEÁRIO PRINCIPAL
PROLETKULT	ПРОЛЕТКУЛТ	Organização pra cultura proletária	1918 – Tem origem no movimento anterior chamado pan-eslavismo liderado por Malinoviski Bogadonov (dotado de deus)	Forjar uma nova identidade cultural a partir das exigências materiais e culturais da vida comunitária.
INKhUK Institut Khudojestennoj Kulturi	ИНХУК Институт Художественной Културы	Instituto de Cultura Artística	1919-1921 – Instituto para Fomento da Arte. Fez as primeiras exposições aglutinando vários artistas. Arte a serviço da Revolução.	Ideologização do artista moderno como construtor-produtor capaz de integrar a supremacia da ação à imagem. Tarabukin, Rodtchenko.
OBMOKhU Obshchestivo Molodoki Khudojenikov	ОБМОХУ Обсхестиво молодыки Художеников	Sociedade dos Jovens Artistas	1919-1922 – Experimentos com construções espaciais e propriedades dos materiais industriais fundada pela GAKhN (estatal de artes)	Primeiras exposições com caráter de arte e artistas industriais ligadas à NARKOMPROS para fazer arte de propaganda e agitação para o estado soviético.
IZO Otdel Izobrazitelnikh Iskusstv (IZO)	ИЗО Отдел изобразительных искусств (ИЗО)	Departamento de Artes Visuais	1918 – Departamento de Artes Visuais do NARKOMPROS substitui o ministério da cultura , ligado às artes e exposições	Direcionamento da arte no início do estado “revolucionário” ligado à cultura estatal e política.

**APÊNDICE A - LISTA DE SIGLAS DE ORGANIZAÇÕES, PROGRAMAS E INSTITUTOS LIGADOS À FOTOMONTAGEM /
FOTOGRAFIA /FOTOCOLAGEM / CONSTRUTIVISMO**

Continua

SIGLA	SIGNIFICADO EM RUSSO	SIGNIFICADO E PORTUGUÊS	REFERÊNCIA/PERÍODO	IDEÁRIO PRINCIPAL
NARKOMPROS Narodnyi Komissariat Prosveshcheniia;	НАРКОМПРОС Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос)	Comissário do Povo para Esclarecimento (conhecimento)	1917 – Política educacional e cultural em geral do novo estado soviético com seções de belas artes (IZO), de cinema e fotografia (foto-kino), Literatura (LITO) e Teatro (TEO) – 1920 – Aparato do estado e da cultura comunista.	Publicação de jornais e revistas ligados à arte. Controle dos museus e preservação de monumentos; Zelar pela cultura e educação comunista.
FEKS <i>Ekstsentrizm</i> <i>Akter Fabrika Ekstsentrikovim</i>	ФЭКС Эксцентризм Актер фаврика Эксцентриковым	Fábrica de Atores Excêntricos Excentrismo	1922 – Grupo de teatro experimental fundado por G. Kozintzer e L. Trauberg	Treinava atores combinando com as novas técnicas de representação do teatro e do cinema.
LEF Levi Front Iskusstv Novi LEF	ЛЕФ Левый фронт искусств; НОВЫЙ ЛЕФ	Frente Esquerda da Arte Nova Frente Esquerda da Arte	1923- LEF: Revista que reunia as principais vanguardas das mais diversas áreas principalmente fotografia e fotomontagem 1927 – Nova revista	Reexaminar as práticas artísticas de esquerda e arte aplicada ao crescimento do comunismo.

**APÊNDICE A - LISTA DE SIGLAS DE ORGANIZAÇÕES, PROGRAMAS E INSTITUTOS LIGADOS À FOTOMONTAGEM /
FOTOGRAFIA /FOTOCOLAGEM / CONSTRUTIVISMO**

Continua

SIGLA	SIGNIFICADO EM RUSSO	SIGNIFICADO E PORTUGUÊS	REFERÊNCIA/PERÍODO	IDEÁRIO PRINCIPAL
ASNOVA Assotsiatsia Novikh Arkhitektorov OSA Organizatsia Sovremennikh Arkhitektorov	АЧОБА Ассотсиатсиыя новыкх архитекторов ОСА Организация современных архитекторов	Associação dos novos arquitetos Organização dos arquitetos modernos/contemporâneos	1923 -1928 ASNOVA 1925-1930 OSA Grupos saídos da VkhUTEMAS e dialogavam com o modernismo europeu.	Ideário modernista, influência de Le Corbusier; Utilitarista e concentração na função que a forma; Mistura de várias técnicas e meios.
VOPRA Proletarskaya Arkhitektura Organizatsii	ВОПРА Пролетарская Архитектура организации	Organização da Arquiteura Proletária	1930 Grupo que começa a combater a OSA, viés Stalinista (Arte Decò)	Defesa de uma arquitetura de origem russa; Crítica ao modernismo.
VKhUTEMAS Visshie khudozhestvenno- tekhnicheskie masterskie VKhUTEIN Visshi khudozhestvenno- tekhnicheski Institut	ВХУТЕМАС Высшие художественно- технические мастерские ВХУТЕИН, Высший художественно- технический ИНСТИТУТ	Oficinas Superiores de Artes e Ofícios Institutos Superiores de Artes e Ofícios Escolas técnicas estatais	1920 - preparação dos operários-artífices para as altas qualificações da indústria e criar um corpo técnico de professores para o ensino na área industrial. 1926 – deixa de ser oficinas e se tornam Institutos.	Professores e artistas nas mais diversas áreas, do design à a arquitetura do artesanato às artes aplicadas (tipografia) Ensino do desenho industrial (Design)

**APÊNDICE A - LISTA DE SIGLAS DE ORGANIZAÇÕES, PROGRAMAS E INSTITUTOS LIGADOS À FOTOMONTAGEM /
FOTOGRAFIA /FOTOCOLAGEM / CONSTRUTIVISMO**

Final

SIGLA	SIGNIFICADO EM RUSSO	SIGNIFICADO E PORTUGUÊS	REFERÊNCIA/PERÍODO	IDEÁRIO PRINCIPAL
GAKhN Gosudarstvennaia akademia khudozhestvennikh nauk	ГАХН Государственная академия художественных наук	Academia estatal de ciências artísticas	1921 – Academia de ciências artísticas, inicialmente em Moscou, depois fechada em 1931.	Versão comunista para academia de belas artes ocidentais. Controlava a visão sobre a produção artística soviética.
UNOVIS Utverditeli Novogo Iskusstva POSNOVIS MOLPOSNOVIS	УНОВИС утвердители Нового искусства ПОСЛЕДОВАТЕЛИ МОЛОДЫЕ	Afirmadores da Nova Arte Seguidores... Jovens..	Grupo de estudantes da escola de Vitebsk, 1919 Malevitch + Chagal = professores Suprematismo	Escola de onde saiu o suprematismo e o expressionismo russo ligada à arte de vanguarda
AGITPROP Agitatsia i Propaganda	АГИТАПРОП агитация и пропаганда	Agitação e Propaganda	Termo coloquial para o departamento de agitação e propoganda do comitê central do partido comunista até 1934	Divulgava os lemas e programas do partido comunista. Tentava difundir a arte do estado nos povoados soviéticos.
PROUN PRO-UNOVIS	ПРОУН проект утверждения Нового искусства	Projeto para UNOVIS Projeto de afirmação do novo	Grupo de pensamento desenvolvido por El Lissitzki a partir da UNOVIS de Malevitch (1922)	Simplicidade, clareza, equilíbrio e beleza racional na concepção; protótipo estético.

APÊNDICE B - LISTA DOS ARTISTAS LIGADOS À FOTOMONTAGEM | FOTOGRAFIA | FOTOCOLAGEM

Continua

Nome	Nome em Russo	Atuação	Exposição	Movimento
Gustav Klutsis	Густав Клуцис	Primeiras obras de Fotomontagem	Eletrificação do país (1920) SSSR na Stroike	VKhUTEMAS Construtivista
Alexander Rodtchenko	Александр Родченко	Gravador, Fotógrafo Pintor Designer	5 x 5=25 LEF NOVI LEF KINO PHOTO SSSR na Stroike	Suprematismo Produtivismo Construtivismo
Varvara Stepanova	Варвара Степанова	Gravadora, Fotomontagem Design Têxtil	LEF NOVI LEF	Produtivista Construtivista
Liubov Popova	Любовь Сергеевна Попова	Fotomontagem Artes Plásticas Design Têxtil	LEF NOVI LEF	Produtivista Construtivista
Sergei Senkin	Сергей Сенькин	Fotomontagem Gravação	SSSR na Stroike	Construtivista
Lazar (El) Lissitski	Лáзарь Мáркович Лисицкий	Tipógrafo Arquiteto Fotomontagem	UNOVIS / PROUN ASNOVA	Suprematismo Construtivista
Kazimir Malevitch	Казимир Малевич	Artista Plástico Designer	Manifesto Suprematista Escola de Artes Práticas de Vitebski OBMOKhU - PROUN	Suprematismo Raionismo
Natalya Gontcharova	Наталья Гончарова.	Artista Plástico	Manifesto Raionista e futurista O alvo e o Rabo do Burro	Raionismo Cubofuturismo

APÊNDICE B- LISTA DOS ARTISTAS LIGADOS À FOTOMONTAGEM | FOTOGRAFIA | FOTOCOLAGEM

Final

Nome	Nome em Russo	Atuação	Exposição	Movimento
Mikhail Larionov	Михаил Ларионов	Artista Plástico	Manifesto Raionista e futurista O alvo e o Rabo do	Raionismo Cubofuturismo
David Burliuk	Давид Бурлюк	Artista Plástico	Manifesto Raionista e futurista Тапа na cara do público	Raionismo Cubofuturismo
Osip Brik	Осип Брик	Lietratura Russa, Literarto	LEF , NOVI LEF	Construtivismo

APÊNDICE C - PADRÃO DE TRANSLITERAÇÃO

Segue o padrão utilizado para a transliteração de nomes e instituições russas. Não se utilizou a transliteração para frases que foram utilizadas para tradução ou referências em nomes de obras ou de revistas, jornais e outros media. Como referência, utilizou-se o manual de uso de transliteração da Folha de São Paulo. Por isso, se escreveu para Родченко, Rodtchenko e não Rodchenko, para Эль Лисицкий, El Lissitski e não Lissitzky. A **romanização do russo** é o processo de transliteração da língua russa para a língua portuguesa.

A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) tinha um padrão estabelecido pela NB-102 de 1961 para determinar a transliteração em datilografia. Esta tabela era especialmente desenhada para adaptar-se às limitações das máquinas de escrever, que não aceitavam “caracteres especiais” como os computadores atuais. Em fevereiro de 2006, esta norma foi cancelada sem substituição – isto é, a ABNT não propõe nenhuma atualmente.

Os (poucos) dicionários bilíngues russo-português e português-russo (os da Porto Editora, 2006, da *Edições Russki Yazik*, 1989, e da *Gossudarstvennoe Izdatesl'stvo Inostrannikh i Natsional'nikh Slovari*, 1961) são coerentes nesta questão e adotam todos o seguinte padrão nas transliterações e transcrições fonéticas:

- IA, IO e IU para transliterar Я, Ё e Ю, respectivamente; nunca “Y”
- sempre I para transliterar Ы (semivogal “i breve”); nunca “Y”
- K para transliterar К, em qualquer situação
- KH para transliterar Х (“aspirado”)
- CH para Ш (não SH), TCH para Ч (não CH) e J para Ж (não ZH)
- SS (s dobrado) para С quando entre vogais
- sem acentuação tônica

Folha de S.Paulo

O jornal brasileiro Folha de S.Paulo segue um padrão fixo que, embora possa parecer radical, é coerente e coaduna tanto com os dicionários russo-português quanto com a regra do Aurélio. Abaixo está a tabela de referência adotada pelo jornal

e algumas orientações específicas do manual. Note-se que ela vale especificamente para o russo, não para todas as línguas que usam o cirílico.

Russo	Português
A/a	A
Б/б	B
В/в	V
Г/г	G/GU
Д/д	D
Е/е ou Ё/ё	E/O/IE/IO
Ж/ж	J
З/з	Z
И/и	I
Й/й	I
К/к	K
Л/л	L
М/м	M
Н/н	N
О/о	O
П/п	P
Р/р	R
С/с	S/SS
Т/т	T
У/у	U
Ф/ф	F
Х/х	KH
Ц/ц	TS
Ч/ч	TCH
Ш/ш	CH
Щ/щ	SCH
Ъ/ъ	-

Ы/ы	I
Ь/ь	-
Э/э	E
Ю/ю	IU
Я/я	IA

“** Pode soar como E, IE ou IO. Após as consoantes TCH, CH, SCH e J, use sempre E ou O. Após vogais, as demais consoantes, espírito brando ou em posição inicial, use E, IE ou IO. A diferença entre E, IE e IO tem de ser conhecida de antemão. Em textos para iniciantes ou crianças, indica-se que o som é IO com um trema sobre a letra cirílica E.” (contrastar com observação abaixo)

Além destas, o jornal faz as seguintes orientações específicas:

- “Translitere segundo a pronúncia aproximada. (...) Acentue os nomes e topônimos de acordo com as normas do português: Púchkin, levguêni, Trótski, Lênin; mas Gorbachov, Khruschov, Gavriil. Se você não tiver certeza sobre a sílaba tônica, não marque nenhum acento.
- Quando as transliterações inglesas e espanholas conflitarem e você não tiver acesso ao original russo, passe para o português através do inglês, cuja transliteração é em geral mais uniforme que a espanhola.
- Simplifique os sufixos **ЫЙ** e **ИЙ** por I.
- Use GU antes do E e I.
- Use SS em posição intervocálica.
- Alguns nomes russos se consagraram por uma outra transliteração. Respeite: Rachmaninoff, Rostovtzeff. Lembre-se de que muitos topônimos russos chegaram ao português através de outras línguas e não diretamente do russo. Assim, escreve-se Moscou e não *Moskva*, São Petersburgo e não *Sankt Peterburg*.
- São sempre louváveis os esforços para escrever em português nomes de línguas grafadas em alfabetos não-latinos. Entretanto, o aportuguesamento deve ser feito com muito cuidado e de maneira sistemática, sempre após consulta a especialista.”

Comparação entre diferentes padrões de transliteração de cirílico

A tabela abaixo faz uma comparação entre diferentes padrões usando o nome do dirigente soviético *Никита Хрущёв* como exemplo, apresentando em cada norma aplicada (incluindo a forma em português) como ficaria a grafia transliterada e como ela apareceria nas limitações dos softwares que não reconhecem caracteres diacríticos:

NORMA	RECOMENDAÇÃO	APROXIMAÇÃO
TC	Nikita Xruščëv	Nikita Xruscëv
ISO 9	Nikita Hrušëv	Nikita Hrusëv
GOST/inglês	Nikita Khrushchev	Nikita Khrushchev
Espanhol	Nikita Jrushchov	Nikita Jrushchov
Francês	Nikita Khrouchtchev	Nikita Khrouchtchev
Alemão	Nikita Chruschtschow	Nikita Chruschtschow
Dicionários	Nikita Khruschov	Nikita Khruschov
Folha	Nikita Khruschov	Nikita Khruschov
Aurélio	Nikita Khrushchov	Nikita Khrushchov
Infopédia	Nikita Khrushchev	Nikita Khrushchev
Lello Universal	Nikita Khruchtchev	Nikita Khruchtchev

Bibliografia

- CASTRO, Tanira. *Dicionário Bilingue Escolar Russo-Português*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2004.
- *Dicionário Mini Russo-Português Português-Russo*. Lisboa: Porto Editora, 2006.
- Folha de S.Paulo. *Manual da Redação*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- VOINOVA, N. et alii. *Dicionário Russo-Português*. Lisboa: Ulmeiro: 2000.

- VOINOVA, N.; STARETS, S.M. *Dicionário Prático Russo-Português*. Moscou: Edições Russki Yazik, 1989.