

positivo combinado deveria, para Robinson, ser profundamente estudada para que cada detalhe dialogasse perfeitamente com a realidade, como nos mostra Fernandes:

Como resultado deste tipo de produção artística, a interpretação das fotomontagens pôde atender na perfeição aos códigos da tradição da pintura e desenvolverem a exploração do sentido literário, dos jogos de simbolismo, das conotações culturais e ideológicas e, de uma forma particular, da dimensão narrativa. As fotomontagens eram assim um tipo de quadros fotográficos ou de fotografias teatrais, cujo valor artístico era reforçado pelo seu caráter único, dificilmente copiável, face à reprodutibilidade da fotografia tradicional. Perante a tecnicidade multiplicadora da fotografia objetiva, as fotomontagens poderiam, mesmo servindo-se da técnica, conter a aura da arte, a tal que mais tarde Walter Benjamin explicaria (2012, p. 42).

Percebe-se então que tanto Robinson quanto Rejlander possuíam grande habilidade técnica na montagem de suas imagens. Porém, diferenciavam-se na temática de suas composições: enquanto Rejlander usava a fotomontagem como um novo meio de expressar a cultura artística acadêmica, Robinson ia por outro lado, evitando temas ideais e focando suas imagens na verossimilhança. Neste período, existiam também outros métodos que não utilizavam necessariamente o estúdio e o laboratório, como faziam Rejlander e Robinson. O fotógrafo John Morrissey, por exemplo, utilizava para fazer suas fotomontagens o recorte e a recombinação de vários fragmentos fotográficos em um fundo, fotografando posteriormente a composição (ADES, 2002), o que dialoga mais com o método de confecção de fotomontagens utilizadas pelos artistas de vanguardas da primeira metade do século XX e por Athos Bulcão.

Por fim, as obras de artistas como Rejlander e Robinson nos mostram que a fotomontagem do século XIX foi utilizada muito além de um passatempo popular. Ela propiciou debates e revisões sobre as possibilidades da fotografia, assim como questionou o uso da fotografia apenas para a ciência ou como auxílio às artes. Para os dois artistas a fotomontagem poderia ser uma expressão artística, e, mesmo que suas obras tenham temáticas diferentes, ainda concordavam na apresentação da fotomontagem de acordo com os cânones pictorialistas.

A partir das última década do século XIX a prática da montagem também é levada ao cinema. George Méliès (1861-1938) foi um dos primeiros cineastas a

experimentar as trucagens fotográficas em seus filmes. Através de paradas para substituição (de personagens ou elementos do cenário) e da união de negativos, Méliès conseguia criar ilusões na cena, as quais foram consideradas as primeiras manifestações de efeitos especiais no cinema (COSTA, 2012). Apesar da montagem cinematográfica não ser o foco principal desta pesquisa, durante os próximos tópicos será possível ver um diálogo, principalmente na vanguarda russa, entre o desenvolvimento das teorias de montagem e da produção da fotomontagem.

1.2 As vanguardas do século XX: da colagem à fotomontagem

Ao entrarmos no século XX, vemos a fotomontagem ser integrada aos movimentos artísticos de vanguarda, como possibilidade de crítica e diálogo entre as diferentes formas de percepção da vida e da consequente urbanização e industrialização do século em questão. Para fins de análise, a pesquisa se limitará na apresentação de três vanguardas específicas: dadaísmo, vanguarda russa e surrealismo e a pontuação de uma última, a Bauhaus. A escolha se baseia nos diferenciados usos que a fotomontagem obteve em cada uma delas, o que também demonstra as possibilidades criativas proporcionadas pela técnica.⁶

Mas, anteriormente ao trabalho exclusivo da montagem com fotografia, desenvolveu-se sobretudo no ambiente artístico europeu a colagem, prática de mixagem de distintos materiais às obras de arte. Através das colagens, os artistas das chamadas vanguardas procuravam abranger novas possibilidades criadoras. Segundo Fabris (2011), quando os cubistas passaram a abrigar no espaço do quadro elementos distintos, como pedaços de jornais, papéis de todos os tipos, tecidos, dentre outros, a obra de arte revelou-se como uma *construção* dentro de um suporte, o que fez com que se acreditasse na possibilidade de aproximação entre a pintura e a escultura. Para Scharf (2005), a colagem era um reflexo de algo profundo do instinto humano e que por mais nova que fosse sua aparição no contexto das Belas Artes já se podia encontrar um vasto número de exemplares desta prática nas chamadas artes populares. O autor aponta como uma das características das artes populares a união de elementos díspares em uma só composição, considerando ainda que a partir da invenção da

⁶ Esta mesma divisão foi feita por autores como Dubois (1993), Ades (2002), Chiarelli (2003), Fabris (2011) e Fernandes (2012), que orientam esse segmento da pesquisa.

fotografia a produção popular através da união de recortes de imagens se tornou cada vez mais comum, como observado no século XIX.

A colagem cubista, chamada também de polimatérica, pretendia empurrar o espaço físico da obra em direção ao espectador e buscou fazer do que era antes intocável algo opticamente chamativo. Vale lembrar que o princípio polimatérico, igualmente explorado pelos futuristas, assumia que a obra não é feita apenas pelos materiais tradicionais da arte, mas também pela inserção de materiais retirados do mundo exterior à obra. Tanto os futuristas quanto os cubistas acreditavam que essa união de diferentes materiais poderia despertar múltiplas sensações nos espectadores, assim como questionar o conceito de arte:

Cubismo e futurismo haviam introduzido no interior da matéria pictórica e escultórica materiais heterogêneos, provenientes do universo industrial e da sociedade de massa, dando vida à colagem e à escultura polimatérica. O princípio polimatérico, graças ao qual são negados os materiais tradicionais da arte, a fim de nela introduzir a realidade – quer como ponte entre a dimensão estética e o mundo tecnológico, quer como abertura de novos caminhos expressivos – pode ser colocado na base da ideia da colagem e do *assemblage* (FABRIS, 2011, p. 123)

Um exemplo deste princípio pode ser encontrado em *Natureza morta em cadeira de palha*, de Pablo Picasso (1881-1973) (FIGURA 7). Considerada uma das primeiras colagens cubistas, a obra de Picasso apresenta um pequeno quadro oval, com diversos materiais fixados à tela. De acordo com Fabris (2011), a disposição desses materiais, como a textura de rede de cadeiras e a corda que rodeia o perímetro da composição sugere o formato do fundo de uma cadeira. A inserção de formas cotidianas à obra faz com que ela não só pertença ao mundo das artes, mas também à vida banal e corrente. Dessa forma,

ao utilizar materiais desprezados pelos defensores da arte pura – recortes de jornal sobre acontecimentos sociopolíticos contemporâneos, ficção romântica serializada, anúncios – Picasso acaba por tornar instáveis os limites convencionais entre ‘arte’ e ‘cultura de massa’ (FABRIS, 2011, p. 126).



FIGURA 7 - Pablo Picasso, *Natureza morta em cadeira de palha*, 1912. Fonte: Musée National Picasso, Paris

Fabris (2011) aponta que o termo colagem ainda possui distintas definições. Para o historiador John Golding, a colagem se apresenta de uma forma abrangente, sendo a técnica do “golpe mais violento” contra a pintura tradicional e, sobretudo, contra “a concepção idealista e sentimental da ‘obra de arte’, concebida como a expressão, não somente de certo saber técnico, mas também de um tipo de beleza absoluta” (GOLDING, 1968, apud FABRIS, 2011, p.124). Isso porque a colagem questionaria a estética da pintura ao inserir novos materiais à tela. Já Douglas Cooper (1984) divide o alcance do termo ao propor uma distinção entre colagem e o *papier collé*⁷, Fabris (2011) descreve que se para Golding (1968) não havia diferença entre a colagem e o *papier collé*, pois considerava que os dois processos se referiam ao processo maior de inserção de diferentes materiais em uma obra, para Cooper (1984) há uma diferença entre eles enquanto técnica. Segundo a autora, Cooper aponta que

(...) a primeira [colagem] designa a introdução de um elemento real numa representação (pintada) da realidade; o segundo [*papier collé*], em cuja base cromática de uma obra, como pode receber intervenções gráficas, funciona tanta como fundo como quanto como representação ilusionista do primeiro plano (COOPER, 1984, apud FABRIS, 2011, p.124)

⁷ *Papier collé* é uma técnica de colagem, onde o artista cola pedaços de papéis em uma pintura ou escultura, de forma que o papel faça parte na obra final.

Independentemente dessas diferentes conceituações, o que se deve levar em questão é que a prática geral da colagem (podendo ser feita somente com papel ou não) vinha questionar a ideia convencional de representação. De acordo com Fabris (2011), ao confrontar o artista com a possibilidade de renunciar à imitação graças a uma estratégia de caráter dialético, a colagem estaria ao mesmo tempo sob o signo da referência a uma realidade exterior e da negação dessa possibilidade em virtude da integração do fragmento real numa estrutura compositiva. Além disso, o estranhamento estético provocado pela inserção de objetos retirados do cotidiano gera uma tensão entre a vida real e a arte. Ao usar materiais já existentes, a colagem cria um reflexo da realidade exterior, em diálogo com uma nova realidade, pelo choque de aproximação, sendo portadora de uma beleza que parte do real, que pensa o real, mas não é totalmente real. Scharf (2005) considera que não existem indícios claros de que Picasso tenha utilizado fotografias como moldes para compor suas colagens, mas o que se pode afirmar é que artistas como ele e Georges Braque (1882-1963) abriram caminhos para algo que, até então, estava relegado somente a categoria de passatempo popular.

Nos movimentos de vanguarda que trabalharam com fotomontagem, a colagem foi a base para a sua conceituação. Ainda que tenha encontrado uma posição hostil por parte de artistas do século anterior, o uso da fotografia em colagens e montagens fotográficas foi considerado próprio do modernismo (SCHARF, 2005). As colagens dadaístas, representadas principalmente por Marcel Duchamp (1887-1968) e Francis Picabia (1879-1953), inspiraram a fotomontagem do grupo de Berlim⁸, que, por uma escolha estética e ideológica, aderiu aos fragmentos fotográficos como principais materiais estruturais. Segundo Fabris,

o princípio da colagem, aliado ao exemplo das palavras em liberdade futuristas, encontrará um campo fértil de pesquisa no grupo dadaísta de Berlim, transformando-se em fotomontagem. O *objet trouvé* duchampiano transforma-se em *image trouvée*, de acordo com dois eixos fundamentais da plataforma dadaísta: a destruição das velhas linguagens e a proposta de novas possibilidades linguísticas graças à adesão dos artistas às solicitações da sociedade urbana (2011, p. 127).

⁸ A vanguarda dadaísta se desenvolveu em várias localidades como Zurique, Nova York, Hannover, Berlim, Colônia e Paris. Cada cidade possuía um grupo com características próprias, sendo o grupo de Berlim lembrado por sua ênfase nos trabalhos com fotomontagens (RICHTER, 1993).

Já a vanguarda surrealista, baseada principalmente nas colagens de Max Ernst (1891-1976), apresentava através das colagens novas possibilidades oníricas visuais que também vão ser estendidas à fotomontagem. Através de uma articulação imprevista dos elementos e uma abertura mais direta ao irracional, os surrealistas levaram ao limite a ideia de associação de elementos díspares e de construção de cenários irreais, como em Joan Miró (1893-1983), Yves Tanguy (1900-1955), René Magritte (1898-1967), André Masson (1896-1987) e Salvador Dalí (1904-1989), enquanto que na extinta União Soviética as colagens cubistas adquirem novas feições na forma de propagandas oficiais. No Brasil, as colagens – fotográficas ou não – também foram utilizadas por diferentes artistas, como, por exemplo, Carlos Scliar (1920-2001), Alberto Veiga Guignard (1896-1962), Jorge de Lima (1893-1953) e Athos Bulcão (1918-2008). Alguns destes trabalhos serão abordados no próximo capítulo, onde discutiremos a produção nacional de fotomontagens.

Por último, o uso da colagem permitiu que o artista moderno propusesse um olhar sobre o próprio processo criativo de forma a também aproximar o espectador da arte e de suas potências transformadoras. Diferentemente do realismo e da analogia, as colagens colocaram o mundo imitado em questão pelos elementos fora do quadro, assim como o quadro também colocou em questão o mundo representado, através de seus fragmentos. Ao criar ao mesmo tempo um reflexo da realidade exterior (pelo uso de materiais já existentes) e uma nova realidade (pelo choque da aproximação), a colagem pode ser considerada portadora de um novo tipo de linguagem, que parte do desejo de uma sociedade de cultura de massa e industrializada em construir novos caminhos para a arte (FABRIS, 2011).

1.2.1 A fotomontagem dadaísta: supremacia da mensagem política

Se na colagem cubista e futurista a fotografia era tratada como mais um meio que deveria se relacionar com outros materiais dentro do quadro, na colagem dadaísta ela adquire novos códigos de representação. De acordo com Ades (2002), o dadaísmo, especialmente com o grupo de Berlim, se voltou a produzir colagens a partir da rearticulação de imagens já conhecidas e que dialogassem com as necessidades da sociedade urbana alemã. O movimento também se empenhava, como

outras vanguardas, em negar a estética da arte burguesa vigente, trazendo a fotografia – fruto da industrialização e de uma sociedade de massa – como uma nova possibilidade de criação.

Através da montagem fotográfica, os dadaístas berlinenses perceberam que era possível dar novas formas à relação do homem com o mundo e que a partir das “partes da estrutura, de natureza material e espacial peculiar, muitas vezes opostas umas às outras” eles poderiam criar uma “nova unidade que pudesse arrancar o caos dos tempos de guerra e provocar uma revolução, do ponto de vista tanto óptico quanto intelectual” (HAUSMANN, s/d, apud RICHTER, 1993, p. 155). Segundo um dos membros do clube dadaísta de Berlim, Raoul Hausmann:

na sua forma inicial, a fotomontagem foi uma explosão de pontos de vista e de níveis imagéticos emaranhados, mais avançada, na sua complexidade, do que a pintura futurista. Em toda parte reconheceu-se que o elemento imagético óptico representa um recurso extremamente versátil, que no caso específico da fotomontagem, com seus contrastes de estruturas e dimensões, por exemplo áspero oposto ao liso, fotografia aérea oposta à fotografia a pouca distância, perspectiva oposta à superfície, permite tecnicamente a maior variabilidade ou as elaborações mais claras, do ponto de vista formal-dialético (apud RICHTER, 1993, p. 155).

O historiador e também dadaísta Hans Richter (1993) considera que os membros do grupo de Berlim foram os primeiros a utilizar a fotografia em colagens de forma plena. O termo *fotomontagem* foi escolhido, como já citado anteriormente, para indicar que o “o grupo de Berlim preferia a imagem do engenheiro à do artista, afirmando construir, montar, os próprios trabalhos” (FABRIS, 2011, p. 128). Segundo Fernandes (2012), em alemão, a palavra *montagem*⁹ segue uma linha semântica muito próxima à de *ajuste*, *reparação* e *cadeia*, ligando-se intimamente a profissões como mecânico ou engenheiro:

Com efeito, aquele que criaria/ produziria uma fotomontagem teria o papel de pegar em fotografias já tiradas, mesmo que fossem pelo próprio, e compô-las numa nova organização, que independente da sua criatividade artística, seria sobretudo um trabalho técnico com procedimentos da ordem dos científicos, nomeadamente os químicos (FERNANDES, 2012, p. 50).

⁹ Como também apontado por Ades (2002), a palavra em alemão *montage* pode ser traduzida literalmente como “montagem”. Fonte: www.pons.eu

Porém, o notável consenso sobre a escolha do termo *fotomontagem* não se estendeu para um consenso histórico sobre sua origem. Neste ponto o grupo se dividiu em duas vertentes: por um lado, George Grosz (1893-1959) e John Heartfield (1891-1968), e, por outro, Hannah Höch (1889-1978) e Raoul Hausmann (1886-1971). Para Höch e Hausmann, o surgimento da fotomontagem deu-se por volta de 1917 e 1918, quando saíram de férias e alugaram um quarto num vilarejo do mar Báltico. Neste lugar, o então casal viu uma oleografia emoldurada, cujo centro era representado por uma imagem do imperador Guilherme II entre seus ancestrais e descendentes. Um pouco acima, encontrava-se um jovem artilheiro, sob cujo capacete havia sido colado um retrato do proprietário da casa. Tal gesto transmitiu à dupla a intenção paradoxal de criar um elo entre o proprietário da casa e seus superiores e fez com que Höch e Hausmann despertassem para a criação de imagens que fossem produtos abstrusos feitos através da justaposição de fotografias, o que segundo eles, denominaram de fotomontagem. Ao atribuir para si a criação do conceito, Hausmann ainda afirmou que Grosz e Heartfield faziam somente colagens até 1920, o que acabou por ser contestado (ADES, 2002).

A outra versão, a de Grosz e Heartfield, defende que a dupla já realizava experiências de fotomontagem com cartões postais desde 1916:

Em 1916, quando Jonny (*sic.*) Heartfield e eu, às cinco horas de uma manhã de maio, inventamos a fotomontagem no meu ateliê do Sudende, nenhum dos dois imaginava as grandes possibilidades inerentes a esta descoberta, e tampouco o caminho espinhoso, embora, vitorioso, que ela haveria de seguir. Numa cartolina colamos, desordenadamente, anúncios de cintas para hérnias, de cancioneiros estudantis e comidas para cães, etiquetas de garrafas de pinga e vinho, fotografias de jornais ilustrados, recortados arbitrariamente e montados sem qualquer sentido... Compusemos os recortes de tal maneira que as imagens diziam, o que, formulado em palavras, teria sido censurado (GROSZ, s/d, apud RICHTER, 1993, p. 157)

Os cartões postais produzidos por Heartfield e Grosz tentavam imitar os cartões que eram enviados por soldados do fronte da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) para casa, ou vice-versa. A partir daí, alguns amigos da dupla criaram a lenda de que a fotomontagem teria sido inventada pelo povo anônimo, o que fez com que

Heartfield se animasse para transformar o que antes era uma brincadeira em uma técnica politicamente consciente (RICHTER, 1993).

A artista dadaísta Hannah Höch defendia que a opção de uma colagem feita somente com fotografias se baseava na crença de que a fotografia, por ser um meio advindo do mundo da comunicação de massa e por ser passível de ser reproduzida, era ideal para um movimento que ia contra a irreproduzibilidade, a privação e a exclusividade característica da pintura a óleo. A fotomontagem representava um novo método de criação que conseguia incorporar, ao mesmo tempo, os elementos da nova realidade tecnológica que tomava conta do cotidiano – sendo a fotografia o ícone dessa realidade industrializada – servindo também como oposição à produção burguesa de arte, fosse ela convencional ou moderna. Assim sendo, a fotomontagem integraria os objetos do mundo das máquinas e da indústria ao mundo das artes (HÖCH, 1976, apud ADES, 2002).

Chiarelli (2003) destaca que essa premissa foi importante também para que os construtivistas russos desenvolvessem, paralelamente aos dadaístas, fotomontagens que possuíam como característica comum uma dimensão ética e estética extremamente conectada com o desejo de romper com os estatutos da arte burguesa e abraçar, como elementos constitutivos da própria obra de arte (ou anti-arte), os elementos surgidos no contexto da sociedade industrial de massa. Enquanto os dadaístas berlinenses buscavam atacar e satirizar a sociedade e a política burguesas que se edificava com o apogeu da Alemanha nazista, os construtivistas russos viam a fotomontagem como uma ferramenta para a divulgação dos feitos e ideais da Revolução Russa.

Como dito, o propósito dos dadaístas de Berlim era integrar os objetos do mundo das máquinas e da indústria ao mundo da arte. Para Ades (2002), a escolha dos materiais para a realização de fotomontagens, advindos de revistas e jornais, eram propositais por serem frutos de processos mecânicos. Interessava aos fotomontadores dadaístas o rompimento da uniformidade da superfície de representação através da multiplicação dos pontos de vista e a interpenetração de diferentes imagens, cuja objetividade era interpretada como tomada de posição.

Do ponto de vista das imagens, as fotomontagens como as de John Heartfield eram claras, diretas e políticas, por mais sutil que fosse a mensagem. Para realizar suas fotomontagens, Heartfield utilizava imagens de livros, revistas, de agências fotográficas, jornais e até fotografias de sua autoria. Além disso, buscava

fazer com que suas fotomontagens se parecessem com fotografias publicadas em jornais, como se observa em *Um pangermanista*, de 1933 (FIGURA 8).



FIGURA 8 - John Heartfield. *Um pangermanista*. 1933
Fonte, Ades, 2002, p.44

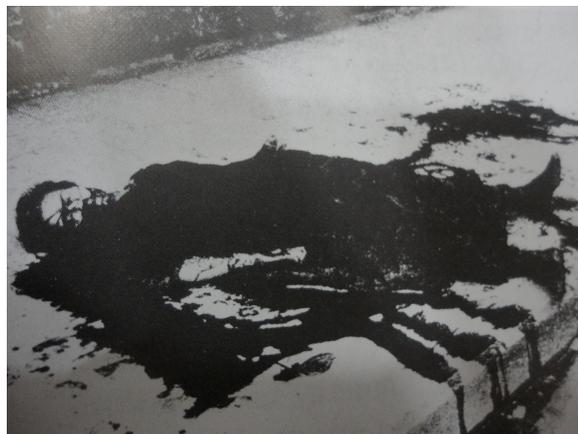


FIGURA 9 - Fotografia do arquivo da polícia de Stuttgart. Fonte: Ades, 2002, p. 44

Ades (2002) observa que na imagem da FIGURA 8 nota-se uma cena composta por um líder pangermanista dos camisas pardas, identificado como Julius Streicher, pisando em uma poça de sangue. Streicher era diretor de um jornal antissemita e apoiava o partido nazista através de publicações no jornal *Der Stürmer*. A fotomontagem é de composição simples, com apenas dois recortes: o primeiro da figura de Streicher e o outro de um homem morto (FIGURA 9). Heartfield retirou a imagem do homem desfalecido no chão dos arquivos da polícia de Stuttgart. Ao unir essas duas imagens em uma composição homogênea e realista, Heartfield sugere que o nazismo, representado aqui pela figura de Streicher, também símbolo de autoridade repressiva, demonstrava-se alheio ao sangue que manchava seus pés (ADES, 2002). Em outras composições, que não possuíam cenas possivelmente factuais como em *Um pangermanista*, Heartfield optava por montagens mais habilidosas que lembram retratos metafóricos, como em *Adolf, o Superhomem: engole ouro e fala disparates* (FIGURA 10).

As fotomontagens de Heartfield eram sofisticadas tanto na metodologia

quanto na apresentação. Eram diretas e procuravam propagar informações e gerar pensamentos críticos. O fato de o artista ter sido perseguido, após seu trabalho ser condenado pelos nazistas, não impediu que seus opositores, incluindo o próprio governo nazista, adotassem a fotomontagem como forma de divulgação dos mandos oficiais. De acordo com Parker (2011), os nazistas, assim como os dadaístas, entenderam a potencialidade da construção de uma narrativa através da fotomontagem e a utilizaram de acordo com seus ideais.



FIGURA 10 - John Heartfield. *Adolf, o Super-homem: engole ouro e fala disparates*. 1932. Fonte: Ades, 2002, p. 51

Em *Adolf, o Superhomem: engole ouro e fala disparates*, Heartfield denuncia as altas finanças do nazismo, ao trazer a figura de Hitler como porta-voz do capitalismo alemão. Ele também aborda essa mesma temática em outra fotomontagem, *O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos* (FIGURA 11), feita a partir de uma fotografia de um jornal, que apresentava Hitler participando de uma manifestação política. O lema nazista “Milhões estão atrás de mim” ganhou então outro entendimento a partir da montagem de Heartfield:

Os milhões de alemães que formavam a base de sustentação do nazismo convertem-se nos milhões que o capitalismo monopolista alemão dá a Hitler para a manutenção de sua política. O estranhamento provocado pela contraposição entre o tamanho diminuto de Hitler e a representação

gigantesca do capitalista é reforçado pelo uso do recurso pictórico: a aposição de um anel de brilhante na mão que entrega o dinheiro (FABRIS, 2011, p. 157)



FIGURA 11 - John Heartfield. O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos. 1932. Fonte: Ades, 2002, p.54

Ainda em relação ao contexto sociopolítico de produção dessas imagens, Dubois (1993) afirma que a fotomontagem dadaísta desenvolvia a prática do *associacionismo* em prol de uma espécie de vontade global que seria superior à vontade individual do artista. Segundo o autor:

(...) por um lado, [o dadaísmo alvejava] integrar a imagem fotográfica, com suas características próprias, numa espécie de *grande amálgama de suportes*, como se essa imagem devesse ser dessacralizada, trazida de volta à condição de objeto (quase que de consumo) e até de desejo, em todo caso, de vestígio e de um ingrediente de composição qualquer; e, por outro, a essa mixagem de materiais, fazer corresponder *jogos de combinações simbólicas*: as associações de fragmentos fotográficos empregam desse modo todos os fios da analogia, da comparação, da acoplagem de ideias, num sentido político de contestação e de crítica ou naquele (poético) de uma metaforização positiva e expansiva (DUBOIS, 1993, p. 269)

Dessa forma, e como apontado por Chiarelli (2003), a fotomontagem dadaísta aparece como uma forma de contestação em meio ao caos da realidade do

período entre guerras. Surgindo como um novo método de criação e uma nova modalidade de expressão, a fotomontagem incorporava em uma só imagem os elementos da nova realidade tecnológica que tomava conta do cotidiano. No contexto alemão ela atendeu a oposição entre a arte dadaísta e a produção burguesa de arte convencional, utilizando o próprio realismo para criticar o momento político em que a Alemanha vivia. Porém, a existência de uma conexão entre as técnicas de montagem e o avanço de uma sociedade capitalista não limitou as suas formas de utilização. Em oposição às experiências ocidentais, a fotomontagem utilizada na Rússia pós-revolucionária ganhou novos significados e essa distinção, principalmente política, foi defendida por artistas como Gustav Klutsis (1895-1938).

1.2.2 Fotomontagem na vanguarda soviética: propaganda e publicidade de um novo mundo

Enquanto os dadaístas berlinenses buscavam atacar e satirizar a sociedade e a política burguesas que se edificavam com o apogeu da Alemanha nazista, a vanguarda soviética – representada no seu primeiro momento pelos construtivistas – via a fotomontagem como uma ferramenta para a divulgação dos feitos e ideais da Revolução Russa.

A proposta estética do construtivismo se baseava na recusa da mimese realista, iniciada pelo suprematismo. Dessa recusa desenvolveu-se um pensamento sobre arte e trabalho que ia contra a concepção do artista como gênio. E assim como os dadaístas, os construtivistas propunham a ideia do artista como engenheiro, que “desprezava a expressão lírica e concentrava-se na tarefa de construção da obra – mais um objeto entre os objetos do mundo” (SARAIVA, 2006, p. 114). Também vislumbravam uma arte em que a inspiração e o lirismo seriam superados pelo artista-engenheiro, que “conhece e domina a fatura das ‘experiências’, a ponto de poder calcular as reações dos espectadores” (SARAIVA, 2006, p. 115). Dessa forma, nos anos 1920, o pensamento construtivista assumiu grande parte do esforço revolucionário da montagem soviética, tanto no cinema, quanto na fotomontagem.

Em relação à fotografia, a vanguarda a percebia como um meio retirado diretamente do mundo real e, por isso, verossímil. Acreditavam também que a junção dos fragmentos de verossimilhança poderia ser capaz de proporcionar uma narrativa

mais objetiva sobre o que o Estado desejava comunicar à população. Para os construtivistas, a potencialidade da fotomontagem estava no caráter de utilização militante da “política revolucionária, do progresso industrial e tecnológico e das novas formas da cultura de massa” (FABRIS, 2005, p. 100). Em comparação com as fotomontagens dadaístas, Chiarelli afirma que

do ponto de vista formal, uma característica bastante presente nas fotomontagens produzidas pelos dois grupos é o aspecto planar que quase sempre assumem suas produções, fragmentadas, abusando das linhas de força do plano (sobretudo as diagonais), as fotomontagens construtivistas e dadaístas apresentavam como herança imediata (e talvez não desejada), o esforço da pintura moderna, desde o pós-impressionismo, em romper com a ilusão de tridimensionalidade. Satírica ou apologética, elas sempre buscavam uma decodificação rápida de sua mensagem pelo observador, preferencialmente um indivíduo componente da massa trabalhadora (2003, p.71).

Outro ponto de encontro entre as duas vanguardas era a utilização da técnica como alternativa às limitações apresentadas pela arte estabelecida. Segundo Tarabukin,

a fotomontagem só apareceu na frente da arte de esquerda quando a abstração já tinha feito seu curso [...]. A fotomontagem veio à luz através do aspecto de agitação da arte moderna. Mas o artista a usou de um modo diferente do naturalista. O fotomontador não vê a arte representativa como um fim, como o naturalista, mas apenas como um meio. Por essa razão torna-se mais uma vez um artista representativo, mas, sem por isso, virar a casaca. Seu caráter representativo constitui formalmente um novo elemento na obra de arte que, de modo algum, coincide com o papel estético da representação nos quadros dos naturalistas (TARABUKIN, 2000, p. 68-69 apud FABRIS, 2005, p. 103)

Por conseguinte, nota-se que apesar de ambas as vanguardas trabalharem com a ideia da fotografia enquanto uma representação do real, suas fotomontagens não seguiam o naturalismo de fotomontadores do século anterior, como, por exemplo, Henry Peach Robinson. Ao contrário das experiências pictorialistas com a fotomontagem, essas vanguardas visavam uma dimensão ética e estética conectada ao desejo de romper com os antigos estatutos da arte. Por isso, valorizavam elementos do contexto da sociedade industrial de massa, de forma a criar uma arte que fosse

acessível, direta e reproduzível. Sendo realizada por meio de imagens produzidas por máquinas, os construtivistas acreditavam que a fotomontagem negava a mediação do artista entre a ideia e a obra, retirando a conotação de autoria, que, para eles, era um dos maiores símbolos da arte burguesa.

No caso da vanguarda soviética, tem-se também que ressaltar a importância que a arte ocupava para a Revolução. Naquele momento, a prática artística desenvolvia um importante papel de modelador e reorganizador da consciência pública. A propaganda visual era a maneira mais direta e o meio mais capaz de cumprir a tarefa de educar, informar e persuadir o povo, considerando que, grande parte da população da União Soviética era analfabeta e não falava a mesma língua. Dessa forma, a fotomontagem da vanguarda soviética recorreu às artes gráficas, sobretudo à praticidade do cartaz para veicular suas mensagens (ADES, 2002).

Como já assinalado anteriormente, também era presente a importância conferida à natureza factual da fotografia como instrumento de construção de uma visualidade comprometida com a causa revolucionária, como nos aponta o seguinte trecho de um artigo sobre fotomontagem, sem autoria, publicado em 1924, pela revista *LEF*¹⁰:

Nós entendemos que “fotomontagem” significa a utilização do instantâneo fotográfico como um meio visual. Uma combinação de instantâneos toma o lugar da composição em uma representação gráfica. O que essa substituição significa é que o instantâneo fotográfico não é o esboço de um fato visual, mas seu registro preciso. Tal precisão e tal caráter documentário da fotografia causam um impacto no observador que uma representação gráfica nunca poderá atingir (S/A, 1924 apud ZERWES, 2008, p.81).

Funcionando dentro do regime da *agit-prop*¹¹, as fotomontagens soviéticas tinham um caráter visionário e utópico por natureza, já que seu objetivo era persuadir o povo focando tanto nos objetivos do estado soviético, quanto na

¹⁰ Revista publicada pela *Frente de Esquerda das Artes* (LEF), de 1923 a 1925. A revista será retomada mais adiante no texto.

¹¹ *Agit-prop* significa agitação e propaganda. O Partido Comunista Soviético criou, em 1920, o Departamento de Agitação e Propaganda, que era parte do Secretariado do Comitê Central, e tinha por missão usar a arte como uma arma revolucionária para disseminar o comunismo e as políticas do Estado (ZERWES, 2008).

propaganda de seus feitos. A fotomontagem surge de uma necessidade da Revolução. Era preciso uma nova arte para uma nova sociedade, como descreve Fabris, citando Tarabukin:

numa sociedade em que a democratização estava pondo fim à separação em classes, não havia mais razão para a existência do quadro “como forma típica de arte visual”. O público de massa, que havia surgido do processo revolucionário, não pedia à arte “as variações sem fim, a dispersão e a individualização”, próprias do quadro feito no ateliê. Ao contrário, “exige da arte formas que expressem as ideias das massas, da sociedade, do povo em seu conjunto”. Diante dessa nova realidade, o papel do artista modifica-se substancialmente: cabe-lhe produzir “objetos justificados socialmente por sua forma e utilidade” (TARABUKIN, 1977, p. 47-48, apud FABRIS, 2005, p. 104)

Para Fabris (2005), a crítica ao quadro de cavalete não era apenas uma tomada de posição contra a arte burguesa. Para a vanguarda soviética, um quadro de cavalete, independente de seu conteúdo, seria sempre considerado produto desse tipo de arte, uma vez que todo quadro é único. E por ser impossível de ser fabricado em série, o quadro perderia toda sua função social prática, sendo incapaz de surtir um efeito revolucionário (ARVATOV, 1973 apud FABRIS, 2005). Consequentemente, a necessidade de mudar a arte também estabeleceu uma nova forma de se pensar em seus meios de produção, a qual a fotomontagem veio atender.

Segundo Ades (2002), a confiança na acessibilidade da fotomontagem na União Soviética diminuiu a necessidade do texto obedecendo às formatações básicas de um cartaz: mensagens claras e objetivas para atrair o olhar e transmitir uma mensagem sem ruídos, e ideológica, ao leitor. Palavras de ordem, frases diretas e curtas, e imagens atraentes faziam parte da estética desse tipo de imagem.

Seus principais nomes eram unidos principalmente em torno do grupo *LEF*, ou *Frente de Esquerda das Artes*. Esse grupo editou as revistas *LEF*, de 1923 a 1925, e *Novyi Lef*, de 1927 a 1928, que eram meios de divulgar ideias e discussões relacionadas aos artistas e à arte social e politicamente engajada. A *LEF* era uma revista impulsionada pela necessidade de uma teoria construtivista exercida pela prática do artista autônomo, além de classificar o posicionamento da arte como parte importante de uma sociedade revolucionária. De acordo com Ades (2002), alguns dos maiores expoentes da fotomontagem soviética estavam, ou estiveram, por certo tempo

ligados à *LEF*, como Gustav Klutxis (1895-1938), Aleksandr Rodtchenko (1891-1956) e El Lissitzky (1890-1941).

Gustav Klutxis declarava que pelo fato de a fotomontagem estar estreitamente vinculada com o desenvolvimento da cultura industrial e das formas dos meios culturais de comunicação de massa ela surgiria da necessidade de uma arte cuja força fosse uma técnica fortalecida pelas máquinas e pela química à altura da indústria socialista. Baseada nesse pensamento comum, a fotomontagem se converteu na extinta União Soviética em uma arte de classe, como expõe Varvara Stepanova, em um artigo publicado em 1928:

a necessidade da verdade documental é característica de nossa época, mas não é confinada à simples publicidade, como alguns supõem. Nós hoje sabemos que até a literatura artística precisa dela. O primeiro grande trabalho em fotomontagem (isto é, aquele que teve papel definitivo e necessário no desenvolvimento de nossas ilustrações para livros, capas de livros e pôsteres) foi o livro de V. V. Maiakovski com fotomontagens de A. M. Rodtchenko. Daquele momento em diante, a fotomontagem — como um novo meio artístico, substituindo o desenho — tem se expandido muito e permeado a imprensa periódica, a literatura de propaganda e a publicidade. Devido a seu enorme potencial, esse método está se tornando muito popular e tem ganhado bastante confiança. Ele está rapidamente se popularizando nos clubes de trabalhadores e em escolas, onde a fotomontagem nos murais de recados pode apresentar uma reação imediata a qualquer tópico de urgência. A fotomontagem está sendo usada extensivamente em campanhas políticas, e desde celebrações de aniversários e festas até a decoração de escritórios e cantos de salas. (STEPANOVA, 2008, p. 82-83).

Segundo Fabris (2005), o engajamento de Klutxis, Rodtchenko e Lissitzky na causa da Revolução foi marcado por algumas características da estética oficial como a “preocupação com o realismo, o didatismo, a clareza da mensagem e a utilidade social; figuração do herói positivo; inserção da tese no espaço da composição; escamoteio de todo conflito, entre outros” (2005, p.129). Ao analisarmos a fotomontagem *Cidade dinâmica*, de Gustav Klutxis, (FIGURA 12), percebemos que a imagem compartilha várias das características citadas por Fabris (2005), exatamente por apresentar uma composição planimétrica com fragmentos geométricos icônicos, como a superfície de um arranha-céu, o círculo, e, claro, a presença de trabalhadores.



FIGURA 12 - Gustav Klutsis. *Cidade dinâmica*. 1921. Fonte: Ades, 2002, p.69

Cidade dinâmica sugere um novo mundo em construção. O grande círculo do quadro seria uma alusão ao globo terrestre. Existem duas versões para essa imagem. A primeira foi produzida como uma pintura sobre madeira, na qual Klutsis utiliza a textura material pictórica graças ao uso de areia, vidro e pedaços de metal. Já na segunda, Klutsis substitui a abstração de planos por fragmentos fotográficos de homens e edifícios em construção. Segundo o artista, a incorporação da fotografia na obra, e, conseqüentemente, o nascimento de outra, fez com que a *Cidade dinâmica* ganhasse uma linguagem mais acessível a todos (FABRIS, 2005).

O trabalho de Klutsis era evidentemente narrativo e os títulos já enunciavam o intuito da obra. Em *O velho mundo e o novo mundo sendo construído agora* (FIGURA 13), os círculos simbolizam, novamente, a Terra. Mas agora o posicionamento deles traz dimensões perceptivas diferenciadas: o mais destacado e próximo de Lenin significaria o Novo Mundo, com suas construções de edifícios dinâmicos e ordenados, enquanto que o círculo menor, o do Velho Mundo, estava vinculado ao sofrimento, correntes e prisões (ADES, 2002).