

# colagem digital

e suas aplicações no caderno de viagem



Instituto de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade de São Paulo

Relatório Final  
Bolsa de Iniciação Científica  
Programa Institucional

**Colagem Digital  
e suas aplicações nos cadernos de viagem.**

Aluna: Tiffany Liu  
Orientador: Prof. Dr. Paulo César Castral

São Carlos  
2013

# INDICE

INTRODUÇÃO .....	2
OBJETIVO .....	5
METODOLOGIA.....	6
SOBRE A COLAGEM.....	7
A COLAGEM E A VANGUARDAS MODERNAS.....	10
A COLAGEM E A FOTOGRAFIA .....	25
EISENSTEIN E OS IDEOGRAMAS .....	36
MONTAGEM E PERCEPÇÃO .....	42
RESULTADOS FINAIS .....	47
CONCLUSÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	57

## INTRODUÇÃO

A prática de desenhar o meio incita no desenhista a curiosidade e um olhar novo sobre a cidade. Ao desenhar, criam-se camadas de significado: há a análise do lugar, a maneira como os elementos se articulam dentro da paisagem e a visão particular do autor; o que também abrange a percepção do lugar, o próprio repertório da pessoa e o tipo de desenho.

Os Cadernos de Viagem desenvolvem justamente essas qualidades: são constituídos por desenhos de observação, reproduzindo as sensações do aluno-desenhista com enfoque nas percepções mais aguçadas de território, paisagem, cidade e arquitetura. (LANCHA, VIZIOLI, CASTRAL, 2010). A proposta de pesquisa centra seu foco dentro de um procedimento presente nos cadernos de viagem: a colagem.

Prática que teve como pioneiros Picasso e Braque durante a primeira década do século XX (FRASCINA, 1993), a passagem do figurativo para o não-figurativo é parte essencial da representação gráfica atual (CASTRO,2009). A colagem estimula uma forma de expressão, no ponto de vista dos cadernos de viagem, que providencia um meio de trabalhar com a justaposição, associação e dependência das relações entre elementos, incentivando a participação do observador. Além de abrir portas para o estudo da consciência urbana de uma maneira diferente, esta que consiste na percepção do mundo, “[...] um fundo onde os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.” (MERLEAUPONTY, 1994)

Para entender a importância da pesquisa, tomemos por base o caderno de viagem e o que ele propõe como objetivos: treino do desenho, sensibilização

pelo lugar, compreensão maior e mais reflexiva sobre o espaço estudado e aumento do repertório visual, arquitetônico e cultural (LANCHA, VIZIOLI, CASTRAL, 2010). O aluno acaba absorvendo essas noções e criando sua própria visão do espaço.

Dentro deste contexto, é também possível entender a percepção como o encontro de fragmentos da mente humana. O cineasta soviético Eisenstein acreditava que a montagem não seria somente a maneira que a arte funcionava, mas também como a mente funciona. Ao aprender como a montagem é formada, podemos a partir deste parâmetro usar os conceitos para possuir um melhor entendimento da colagem, especialmente quando aliada ao desenho de observação. Para Eisenstein, a arte de fazer filmes era um processo dialético que poderia ser validado de diversas maneiras, em particular através da junção de opostos, desta maneira, a disposição de imagens no filme cria na consciência do espectador algo maior que a soma de suas partes, expressada por uma linha de pensamento ou emoção (EISENSTEIN, 1942).

Atualmente, a colagem pode ser praticada no meio digital, neste caso, estaríamos nos referindo especificamente aos tablets: eles providenciam a possibilidade de tornar um instrumento de design gráfico em algo portátil e multifuncional, tornando-o uma adição à maneira como os desenhos de observação são concebidos e pensados, e onde podemos afirmar que seu propósito mantém-se o mesmo, em outras palavras, a mesma teoria usada para a colagem tradicional é aplicável à colagem digital, tornando o futuro desta nova forma de representação promissor.

A atualização desse procedimento, no meio digital, coloca uma nova questão para essa experiência, levando-se a necessidade de um olhar crítico sobre o tema. O modo como a percepção do espaço é absorvida pelo aluno é de suma importância já que o olhar treinado é o que possibilita uma riqueza de significações para a obra (BOSI, 1989). A contribuição da presente proposta inscreve-se, portanto, na análise da utilização do meio eletrônico para a confecção das colagens. As telas digitalizadoras interativas portáteis, geralmente chamadas de *tablets*, são dispositivos tecnológicos de uso pessoal

que se encontram em alta demanda. Suas facilidades e possibilidades, como a tela *multi-touch* de alta resolução, *wifi*, câmera, entre outras fazem dessa ferramenta o instrumento de representação que desenvolverá ainda mais a noção de colagem e sua aplicabilidade na representação da Arquitetura e da Cidade.

Dentro da Arquitetura, as possibilidades oferecidas por essa tecnologia são incontáveis. Conseqüentemente, abrem possibilidades não somente em um nível individual, voltado para o entretenimento; mas como instrumentos de trabalho, não coadjuvantes, mas ativos na profissão. Os aplicativos e os próprios recursos do aparelho criam uma ferramenta que é interativa e acessível e, oferece o benefício de ser portátil, ou seja, um meio que incita a mobilidade, aproximando a experiência de sua representação.

A colagem foi escolhida como foco de experimentação na *tablet* por poder acentuar melhor as possibilidades que o dispositivo oferece dentro da questão da representação gráfica e, por ser, em sua origem, o marco que substituiu uma ordem que construía relações mais rígidas com a arte tradicional, para uma mais aberta, que continuaria possibilitando mudanças e modificações feitas nesse meio (SEUNGKOO, 2004); o que, de certo modo, exemplifica a transição do modo de representação físico para o digital. Não significando que os elementos presentes se tornarão inexpressivos por serem digitais, eles ainda carregariam um fragmento do mundo, da realidade dentro da obra, sem limitar a noção de colagem somente como uma representação em códigos, mas também da relação entre os códigos e o processo de leitura do observador. (FRASCINA, 1993)

A pesquisa adotou como objetivo geral, então, discutir as possibilidades apresentadas pela introdução da colagem digital dentro do Caderno de Viagem, principalmente voltado para o processo de formação de arquitetos e urbanistas, contribuindo com experimentações e revisão histórica do assunto. Nesse sentido percorreu-se como atividades da pesquisa a discussão sobre a historicidade da prática (colagem) e o levantamento e sistematização práticas em colagens que problematizem o tema da pesquisa;

## **OBJETIVO**

A pesquisa tem como objetivo geral discutir as possibilidades apresentadas pela introdução da colagem dentro do ato de desenhar a cidade, confeccionado no meio digital e material, contribuindo com experimentações e revisão histórica do assunto.

Os objetivos específicos consistem em:

- Pesquisar sobre a historicidade da prática (colagem) e como ela se atualizou através do meio digital;
- Levantar e sistematizar colagens que exemplifiquem a linha de pensamento desejada, assim como produzir peças para análise;
- Beneficiar os estudantes e os interessados por esse campo da arquitetura através do aprofundamento do tema;
- Disponibilização dos resultados da pesquisa no sítio eletrônico de divulgação do acervo da disciplina.

## METODOLOGIA

A partir da análise dos cadernos de viagem feitos e na experimentação com a tablet por meio de colagens, a pesquisa tem como meta o estudo da percepção, do olhar e das possibilidades que um meio alternativo pode oferecer dentro do ambiente urbano no contexto da representação de observação rápida. Assim como um levantamento de estudos sobre o método de representação proposto: a colagem, como esta surgiu e seu desenvolvimento seguindo a linha *Fotoplástica*. A pesquisa adotará como elementos para definição dos parâmetros dessa sistematização e análise o uso experimental de programas da tablet, e uma pesquisa bibliográfica referente à prática que estaria sendo empregada nas experiências.

No intuito de desenvolver essa proposta, a pesquisa teve as seguintes etapas:

- 01) Exploração das possibilidades que o meio tecnológico tem a oferecer, assim como uma reprodução física deste mesmo processo, tendo como finalidade uma comparação posterior;
- 02) Pesquisa bibliográfica direcionada a técnicas de colagem;
- 03) Pesquisa bibliográfica na área artística focando as vanguardas artísticas do início do séc. XX e suas representações (principalmente voltadas para a arquitetura);
- 04) Definição de parâmetros de análise
- 05) Análise do material (tanto o experimental, quanto o colhido pela pesquisa bibliográfica)
- 06)Elaboração do relatório final da pesquisa.



## SOBRE A COLAGEM

*“That the ultimate end of painting is to reach the masses, we have agreed; it is however, not in the language of the masses that painting should address the masses , but in its own language, in order to move , to dominate, to direct, and not in order to be understood.[...], Cubism substitutes a boundless liberty.” (Du cubisme photography in: PHILLIPS, 1989)*

A transição que transformou a arte de uma simples forma de representação para se tornar um ato, teve como agente modificador o questionamento do seu papel na sociedade. Inserida no período do ‘Funcionalismo’, a arte visava modificar a alienação sofrida pela operação industrial através de sua natureza criativa, o que traria uma maior experiência da realidade, trazendo a valorização do próprio indivíduo e da sua atividade.

Contrários ao pensamento capitalista burguês e tendo como base as teorias de Marx, os artistas querem abolir a estratificação de classes através da implementação de uma sociedade funcional democrática, retomando a aproximação do artesão à sua obra.

Portanto, arte não só em seu sentido mais acadêmico da palavra, mas as pessoas que a utilizavam como meio de subsistência, também entraram em crise. Dentro das indústrias, o trabalho deixa de ser criativo e passa a ser repetitivo, essa perda de contato com a realidade traz o ser à alienação. Alguns acreditavam que o contrário poderia existir, que a alienação seria benéfica e serviria para compensar as energias criativas. A partir dessas hipóteses, fica clara a necessidade de mudança dentro do campo da arte, ou ela modificava-se ou seria perdida. Partindo dessa idéia, os movimentos artísticos que constituíram essa fase podem ser divididos em dois grupos: os movimentos construtivistas (Cubismo, Blaue Reiter, Suprematismo e Construtivismo russos, De Stijl (Neoplasticismo)) e correntes que tem como base a irredutibilidade e o

individualismo, chamadas negativas (Metafísica, Dadaísmo, Surrealismo). Lembrando que como partiam da mesma bagagem histórica e conceitual, ambos os grupos estavam em constante diálogo. (ARGAN, 1988)



Fig. 01 : Cézanne, Victoire from Les Lauves. [http://3.bp.blogspot.com/nq9ZoNgu94/TaJSe y6PvyI/AAAAAAAAACfU/bYSybHC3d7E/s800/11cubism\\_Cezanne\\_Victoire\\_\\_From\\_Les\\_Lauves.jpg](http://3.bp.blogspot.com/nq9ZoNgu94/TaJSe y6PvyI/AAAAAAAAACfU/bYSybHC3d7E/s800/11cubism_Cezanne_Victoire__From_Les_Lauves.jpg)

Cubismo é considerado por Argan como a: “[...] primeira pesquisa analítica sobre a estrutura funcional da obra de arte”(p.302, ARGAN, 1988), ou seja, inaugura-se a pesquisa sobre a funcionalidade da obra. O movimento acaba se solidificando graças à exposição de Cézanne. Levantando questões sobre a representação do espaço decomposto e reconstruído, a tela se torna mais do que o simples meio de representação de uma realidade, se transforma em campo plástico (ARGAN, 1988). O trabalho de Cézanne era visto por literatos cubistas como um exemplo de tradições e convenções modernas mediadas por sua ‘consciência individual’ ou como a arte de dar aos nossos instintos uma consciência plástica (FRASCINA, 1993). Influencia também de Rousseau, que reconduziu a pintura ao seu início, descartando seus princípios tradicionais, como: perspectiva, relevo e relações tonais.



Fig. 2. Máscara típica africana  
<http://www.africaclub.com/dan15a.jpg>

O estudo da arte negra também contribuiu para os primeiros anos do Cubismo, em especial a escultura negra. Esta possuindo um nítido contraste entre as obras de Cézanne, a arte negra existe por si só e não cria relações com o ambiente, possibilitando um maior estudo dentro da visualidade.

O fato de possuir uma iconografia e contexto histórico ausentes trouxe uma facilidade de absorção da arte pela cultura ocidental. Sua estética provia

novas maneiras de representar a obra: nas diferentes formas distorcidas e estilizadas que traziam a sugestão de possibilidades estéticas para o design de superfícies, e na ênfase dentro da forma por meio da representação de efeitos tridimensionais implícitos na obra através de planos facetados, técnica utilizada por Matisse e Picasso.



Fig.3. Picasso, Les Deimoseilles D'Avignon  
<http://www.veteranstoday.com/wp-content/uploads/2013/06/Les-Demoiselles->

*“Thus the violently distorted forms of Picasso’s Deimoseilles D’Avignon could be interpreted as effecting a break with dominant systems for the representation of three-dimensional space and the female body, as a rejection of some of the conventions of bourgeois art.” (PERRY, 1993).*

Picasso foi o primeiro artista que consegue, em Les Deimoseilles d’Avignon, criar um paralelo entre os conceitos presentes em Cézanne e na escultura negra. Resolve a

contradição do fundo através da decomposição dos objetos e do espaço segundo um critério e agregação formal e retoma um passado longínquo, a humanidade primitiva (ARGAN, 1988). Utiliza o conceito de humanidade primitiva por remeter ao contexto histórico, no entanto, os artistas modernos da época não necessariamente apoiavam o processo de modernização em desenvolvimento na Europa. Essa oposição trouxe uma incorporação destes elementos nas obras, sendo pertinente afirmar que a antecipação do tema fora feito pelos artistas da época de Gauguin e retomado por Picasso. (FRASCINA, 1988).

## **A COLAGEM E A VANGUARDAS MODERNAS**

*“O espaço do quadro como espaço real, está em condições de acolher elementos tomados diretamente da realidade; precisamente, uma das inovações técnicas mais sensacionais é a aplicação de recortes de papel, de tela e outros materiais (collage). É uma maneira drástica de destruir o preconceito de que a superfície do quadro era um plano para além do qual se distinguia a invenção de um acontecimento : a pintura, a partir de agora, é uma construção cromática sobre o suporte da superfície.” (pp. 369/305, ARGAN, 1988)*

Alguns dos trabalhos feitos durante o período de 1912-1913 significaram a ruptura da técnica pictórica para uma busca da relação direta entre representação e técnica (CASTRO, 2009), chamaram atenção pela peculiar utilização de certos materiais. Não poderiam ser classificados como objetos convencionais de arte, assim uma nova categoria foi formada: papier collés ou collages, a colagem. (FRASCINA, 1993). Se vistos de forma isolada, esses materiais não tinham valor artístico, geralmente associados a cultura de massas, por se constituírem de propagandas, jornais, marcas (labels), entre outros. Referências à cultura de massas já haviam sido feitas e previamente exploradas, o diferencial foi seu uso na forma de colagem, ou seja, o uso de

elementos que eram completamente estranhos à high-art. A maior parte das experimentações foram feitas na forma de naturezas mortas, mas, não da forma tradicional, o óleo em tela foi substituído pela colagem destes elementos. O status de arte dessas obras era duvidado já que nas representações tradicionais, possuía sempre uma relação entre o icônico e o simbólico, o que as colagens de Braque e Picasso não faziam. Picasso brinca com convenções existentes e incita, assim, o debate e a especulação.

*“O contexto original é deslocado, transformado, e trabalhado na*

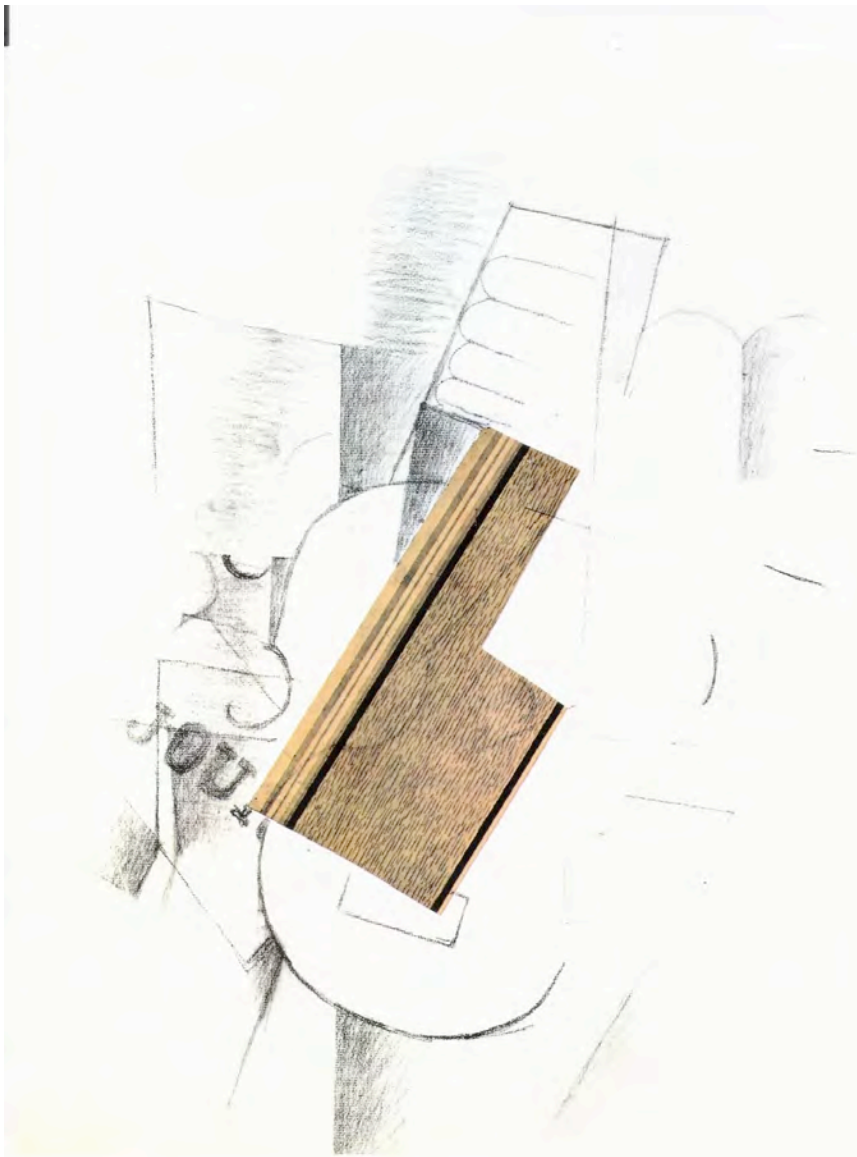


Fig. 4. Braque, La Guitarre

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=36110](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=36110)



*formação da colagem, a nova relação tem como produto uma multiplicidade de significados em termos de ambas as convenções da high-art e as convenções das fontes originais – a commodity moderna produzida em massa” (p.96, FRASCINA, 1993).*



Fig. 5. Picasso, Silla de Rejilla  
<http://catracalivre.com.br/sp/tag/colagem/>

Uma das questões sobre a colagem que se coloca é fato de se ter consciência da mesma não só como uma representação codificada, mas também da relação entre códigos e o processo de leitura do observador da obra.

As técnicas desenvolvidas por Braque e Picasso não ficaram isoladas somente no

campo representativo, fez-se uma ponte com o jogo de palavras e experimentos sintáticos e gramáticos (poesia de Mallarmé e Apollinaire). Roman Jakobson e Kahnweiler foram escritores que contribuíram para o cubismo dentro da literatura, o último, membro do Formalismo russo, teve discussões que discorreram sobre as analogias entre a arte cubista e a linguagem. Kahnweiler afirma que a pintura seria uma forma de escrever que cria signos:

*“A woman in a painting is not a woman; she is a group of signs that I read as ‘woman’. When one writes on a sheet of paper ‘femme’, someone Who knows French and who knows how to read will not only the word femme , but he will see , so to speak, a woman. The same is true of paintings; there is no difference. Fundamentally, painting has never been a mirror of the external world, nor has it ever been similar to photography; it has been a creation of signs, which were always read correctly by contemporaries.” (p.103 cit., FRASCINA, 1993)*

*"[...] Examine Cubist works as operating in a sign system which is social at the level of both langue and parole. In this respect they are not regarded as fetishized objects securing the autonomy of 'high-art', but as historically revealing instances of social dialogue, which include a questioning of the category of 'high art', within a specific context."*(FRASCINA, 1993).

Assim, a função da primeira colagem seria o próprio fato de este ser material pictórico. O fato da representação ser a representação de si mesma, rompe com os padrões estabelecidos pela arte tradicional. (CLEUSA, 2009).

Um dos precursores do Cubismo foi o desenvolvimento da fotomontagem, onde o processo de seleção e combinação era manipulado para manter a qualidade interna dialética do signo (cit. Voloshinov, p. 178, FRASCINA, 1993), isto é, a luta de julgamentos de valores sociais que ocorrem nele. Hannah Höch e John Heartfield, representantes dadaístas no ramo da fotomontagem, esperavam revelar, através de ironia e trocadilhos, a maneira como um grupo dominante tenta tornar o signo em *uniaccentual*, de maneira a estabilizar lutas sociais e contradições de forma a beneficiar seus propósitos ideológicos.

O círculo literário, em particular Cabaret Voltaire, foi indispensável ao Dadaísmo. Local que mesclava um *night club* com a sociedade artística, era um espaço de compartilhamento de idéias entre artistas, ironizava e tentava destituir de importância a cultura do passado. Foi neste local que o movimento adotou o nome Dada.

Diferentemente das outras correntes, o movimento parte da contestação de todos os valores, inclusive a arte. (ARGAN,1988). É considerada uma vanguarda negativa por negar a relação arte / sociedade, e por conseqüência, todas as formas de arte e a própria arte em si. Afirmavam que a sua verdadeira forma seria a anti-arte, ou seja, repudiam-se os valores e as funções, sobrando apenas a ação, que seria quando o dadaísmo "se produz" espontaneamente. Man Ray afirma: "No plastic expression can ever be more than the residue of experience." (p. 53, RAY, 1935, in: PHILLIPS,1989). Nesse sentido, não é um processo técnico, é *nonsense*, aberto a todo tipo de meio, não produz valor,

somente documenta um processo mental, buscando significar incoerência ou falta de rigor.

Tendo como principais representantes Tristan Tzara, Hans Arp, Hugo Ball, entre outros, possuíam em comum uma posição anti-guerra, responsabilizando a burguesia por sua ocorrência, e tinham como objetivo a emancipação da imaginação visual. Trata-se dos primeiros anos da primeira Guerra Mundial, talvez por isso a noção de liberdade absoluta presente no movimento. Segundo Man Ray:

*“In this age, like all ages when the problem of the perpetuation of a race or class and the destruction of its enemies is the all-absorbing motive of civilized society, it seems irrelevant and wasteful still to create works whose only inspirations are individual human emotion and desire.” (p. 53, RAY, 1935, in: PHILLIPS, 1989)*

Duchamp tenta desvalidar a noção cubista de arte como produtora de objetos de valor ao separar os conceitos pré-concebidos de arte e forma. Critica também a aproximação do funcionamento das máquinas ao da arte; tendo isso em mente, Picabia complementa a noção dadaísta de arte: “É uma arte que quer deslocar a atenção do objeto para concentrá-la sobre o sujeito: do produto para o produtor. Uma arte que é sempre diferente de si mesma.”(apud, p. 355, ARGAN, 1988).

A produção dadaísta era diversa, não existia um estilo específico e variava dependendo da região, mas poderiam ser distinguidas duas ênfases distintas: a busca por uma nova arte que substituísse o esteticismo gasto e irrelevante e, por outro lado, artistas como Tzara e Picabia buscavam a destruição através da zombaria, explorando a ironia da situação.

O ser artista significaria a liberdade, não mais uma profissão, não necessariamente significando a ausência de normas ou técnicas, somente a arbitrariedade delas. Kurt Schwitters acredita que o dadaísmo consiste na negação da história, finalidade e/ou ordem da vida, ordem não necessariamente em sentido literal, pois esta não é um erro e sim especificamente uma ordem que reflete um sistema abstrato.



Preferindo a casualidade à racionalidade da obra, Shwitters se dedica primeiramente à colagem cubista, mas sem a noção intrínseca no pensamento cubista que não existe cisão entre o espaço real e o espaço da arte, somente a noção de que a obra como um lugar onde se depositam as coisas mais díspares.

Dentro do Dadaísmo, as questões referentes à colagem também foram abordadas seguindo as diretrizes deste movimento. Esta foi marcada pela utilização de técnicas e materiais pouco ortodoxos e pelo tema marcado pelo cotidiano e conseqüentemente pelo acaso, este utilizado não por uma finalidade, mas um meio. Com exceção dos trabalhos de Arp, tendendo para o abstrato, outros dadaístas trabalhavam com a relação entre imagens e escritas, o processo em si sendo mais significativo do que o próprio significado. A fotomontagem foi inserida no dadaísmo sob a forma de capas, cartazes, revistas, entre outros. Hausmann, considerado por muitos o inventor da fotomontagem, deu crédito aos dadaístas por suas experimentações com a fotografia. Segundo Hausmann:

*“... photography and printed texts combined and transformed into a kind of static film. The Dadaists, who had ‘invented’ the static, the simultaneous, and the purely phonetic poem... They were the first to use the material of photography to combine heterogeneous, often contradictory structures, figurative and spatial, ... ”(p. 178, 1931, HAUSSMANN, in: PHILLIPS, 1989).*

Segundo Castro, a fotomontagem “re-equaciona a colagem através da inserção de comunicação de uma mensagem através de imagens fotográficas e palavras impressas”, permitindo “[...] ao olhar colocar-se fora dos limites da realidade.”(p. 59, CASTRO, 2009) e apesar de aparentar distante da arquitetura, possui elementos comuns por trabalhar com referências imagéticas apropriadas e transformadas em nova obra. Além de Hausmann, Hannah Hoch também se destacou no campo da fotomontagem dadaísta, utilizando-se de fotografias tratadas e sobrepostas por elementos gráficos.

O surrealismo surge como continuação e ruptura do Dada, mas não há uma fusão entre os dois movimentos. De influência freudiana, traz o inconsciente

para a criação artística, a questão da alegoria, a associação de imagens e o significado oculto (simbolismo). A arte é considerada como sendo um meio de comunicação da pessoa através de símbolos, com um caráter onírico, fruto do inconsciente, e por esta razão, a forma seria desacreditada por ter conexões com a realidade consciente. Dentro do inconsciente não deveriam ocorrer distinções formadas na história. Com sua influencia dadaísta, eles ainda tentam atribuir significados diferentes a objetos, porém inovam por utilizarem técnicas tradicionais; dentro do próprio surrealismo existem posições divergentes, mas, de um modo geral, tentam mostrar que as vantagens da classe dominante são somente fachada, a partir disso, tentam deformar a consciência trazendo de volta a razão e a utilizando como instrumento de poder.



Fig. 6. Max Ernst, The Chinese Nightingale  
<http://derdada407.blogspot.com.br/2012/03/max-ernst.html>

Max Ernst faz a ponte entre o dadaísmo e o surrealismo, trazendo para a colagem a técnica da *frottage*, além de possibilitar a exploração do imaginário através do contraste dos trabalhos com fotografias. O artista aprofunda a questão da forma como representação, onde o estilo seria um critério de entendimento do real e a técnica aceitaria uma infinidade de meios desde que eles não levantassem questão, somente uma imagem; o que conseqüentemente requer um uso maior da criatividade e a potencializa.

De origem romântica, em seus quadros, pode-se perceber que a imagem é constituída por associações alógicas, ele “..., sonha pintando.”, além de demonstrar em suas colagens a montagem de detritos da cultura burguesa, cujo racionalismo se converte em simbolismo.

Miró também contribuiu para o Surrealismo, suas obras se encontram no limite entre inconsciência e consciência, dentro da percepção. A arte seria a única atividade que seria capaz de captar esse estado de transição, porém não permite diferenciar entre o intelectual e o não intelectual. Não há um equilíbrio de cores ou sinais, a harmonia entre a criação e a intenção raramente é estabelecida, porém conseguem um forte apelo visual. Hans Arp foi outra figura de destaque dentro do Surrealismo, o escultor tinha como objetivo criar uma cisão entre a pesquisa plástica e o processo de modelagem, para que a arte de esculpir pudesse se desenvolver tanto na pintura quanto na arquitetura. A partir da experiência real que as esculturas conferem, Arp mostrou que era possível criar uma forma completamente nova, que corresponderia à morte.

Ao longo dos anos, o surrealismo teve de enfrentar um título errôneo que foi adquirido graças a artistas que o definia como sendo somente um modo de referenciar à realidade através da ambigüidade e a contradição. Picasso ajudou a rever esta situação, garantindo realce ao movimento, já que praticava o surrealismo dentro do cubismo. Partia da noção que a realidade seria compreendida dentro de suas contradições; deste modo o consciente e o inconsciente não podem ser vistos como dois elementos distantes, mas como elementos contrastantes. (ARGAN, 1988)

Dentro da Bauhaus, Klee se depara com a mesma questão, tenta entendê-la através de uma pesquisa ao evitar traduzi-la para a linguagem e representar e transcrever suas transformações.

O movimento Der Blaue Reiter, um expressionismo não figurativo de orientação espiritualista, é criado por Kandinsky, cuja finalidade seria coordenar e defender tendências artísticas que se distanciam da natureza. A corrente teria caráter anti-clássico, pois pregava a vitória do irracionalismo oriental sobre o racionalismo ocidental, onde a função do artista seria espiritual, educativa, cuja ação deveria ser conjunta ao governo; posição defendida principalmente pelo construtivismo russo.

Um artista importante dentro deste movimento é P. Klee, este concorda com Kandinsky que as representações cujas formas se ligam a objetos de experiência comum são fracas de significado por dependerem destes mesmos

objetos para se expressarem, já que cada forma possui um significado próprio que age a partir de um estímulo psicológico, este conteúdo pode mudar de acordo com a cor a ela ligada, mas: "...; uma forma é significante não apenas por possuir, mas por assumir um significado,..." (p. 318, ARGAN, 1988), onde o signo é um impulso vindo do artista e, por ser um impulso, não deve se apoiar em nenhuma experiência visual ou artística, nesta realidade não objetivada há uma indistinção absoluta. O ato de fazer da pintura uma expressão de uma atividade subjetiva se encontra no Art Nouveau, no Expressionismo e no Futurismo. Para Kandinsky, a função de um quadro seria puramente psicológica, destituída de valor estético, enquanto a arte seria uma consciência que só seria percebida através da obra, ampliando assim a percepção do homem. A obra de arte também apresentaria uma função social por atingir uma consciência, funciona como um estímulo transmitido por uma força, o que de certa maneira remete ao funcionamento pontuado e certo das máquinas e que deveria ser desenvolvido pelas pessoas; também por a arte ser uma operação estética, ela possui uma função educativa, por isso também o envolvimento de Klee com a Bauhaus (ARGAN, 1988). De qualquer modo, o principal objetivo seria a visualização sem o ato de representar, o que acarreta na existência dos elementos somente quando revelados.

Observemos um excerto do artigo de Lissitzky 'The Architect's Eye' sobre a análise de um livro norte-americano de imagens:

*"We have leafed through the album. We recall the travel albums of other architects we have seen. Usually they set out armed with pencils, brushes, and watercolors; and handling this material required so much energy from them that only fragments of the actual objects they sketched were recorded. The modern architect has armed himself with a more modern instrument – a small camera. He merely has to take a good look, and be able to see – for therein consists of all art. And then he must be in control of the camera, and not the camera of him: he finds the point of view and releases the shutter. He has an excellent sense of light and shadow, although the method, it is true is rather monotonous: the foreground in deep shadow, the background in bright light."* (PHILLIPS, 1989, p.225)

Dentro do cenário americano, a fotomontagem foi encarada, inicialmente com resistência. Podemos acentuar o desejo americano de manter tradição traduzida na fotomontagem através da rigidez com que as fotografias e fotomontagens eram encaradas: um rígido espaço pictórico que traduzia a própria sociedade. Citando Paul Strand: “[...] The full potential Power of every medium is dependent upon the purity of its use, [...]”, (p. 131, STEIN, T., L., M., p., 1992) acreditava que limites deveriam ser impostos pelos próprios artistas.

Enquanto na Europa, a fotomontagem era vista a forma suprema de representação moderna, como uma forma de conotar o período de industrialização europeia, urbanismo; os estudos sobre fotomontagem em ambas as regiões reforçam as divergências culturais entre eles. Os norte-americanos consideravam o uso da fotomontagem como um meio de repudiar a própria tradição.

Isso não quer dizer que a fotomontagem não era utilizada, seu uso existia, mas era limitado, de maneira tímida, como se o gênero fosse restrito a uma só área: a de divulgação (propaganda, peças de teatro, danças, murais...). Foi somente durante momentos históricos ou atendendo a pedidos específicos que a experimentação de fato ocorreu dentro do contexto norte-americano.

Durante o período da grande depressão e do New Deal, exemplos podem ser tirados de como trabalhava-se com o campo plástico e a fotografia e suas relações, utilizando-se da imposição de limites na natureza trabalhando com a noção de extremos enquanto impondo limites na natureza (razão, propósito) do descontentamento. As montagens eram feitas com respeito à figura da pessoa, não a modificavam. O renascimento do mural como uma forma de arte deu oportunidade para uma série de trabalhos que utilizavam como técnica a colagem.

A fotografia praticada em épocas de crise, em particular durante o período dos anos 30, representou uma das primeiras tentativas de experimentação (modo de posicionamento das imagens, espaçamento, tipografia – praticamente uma colagem não intencional), estas porém não obtiveram um desenvolvimento



posterior, apesar de alguns livros sobreviverem e se tornarem simbólicos da época: os livros de Margaret Bourke-White (espaçamento e campo plástico limpo); de Dorothea Lange (distorção da caixa de texto, disparidades visuais que mantinham a integridade de cada composição) e de Walker Evans (separação de elementos visuais e verbais):

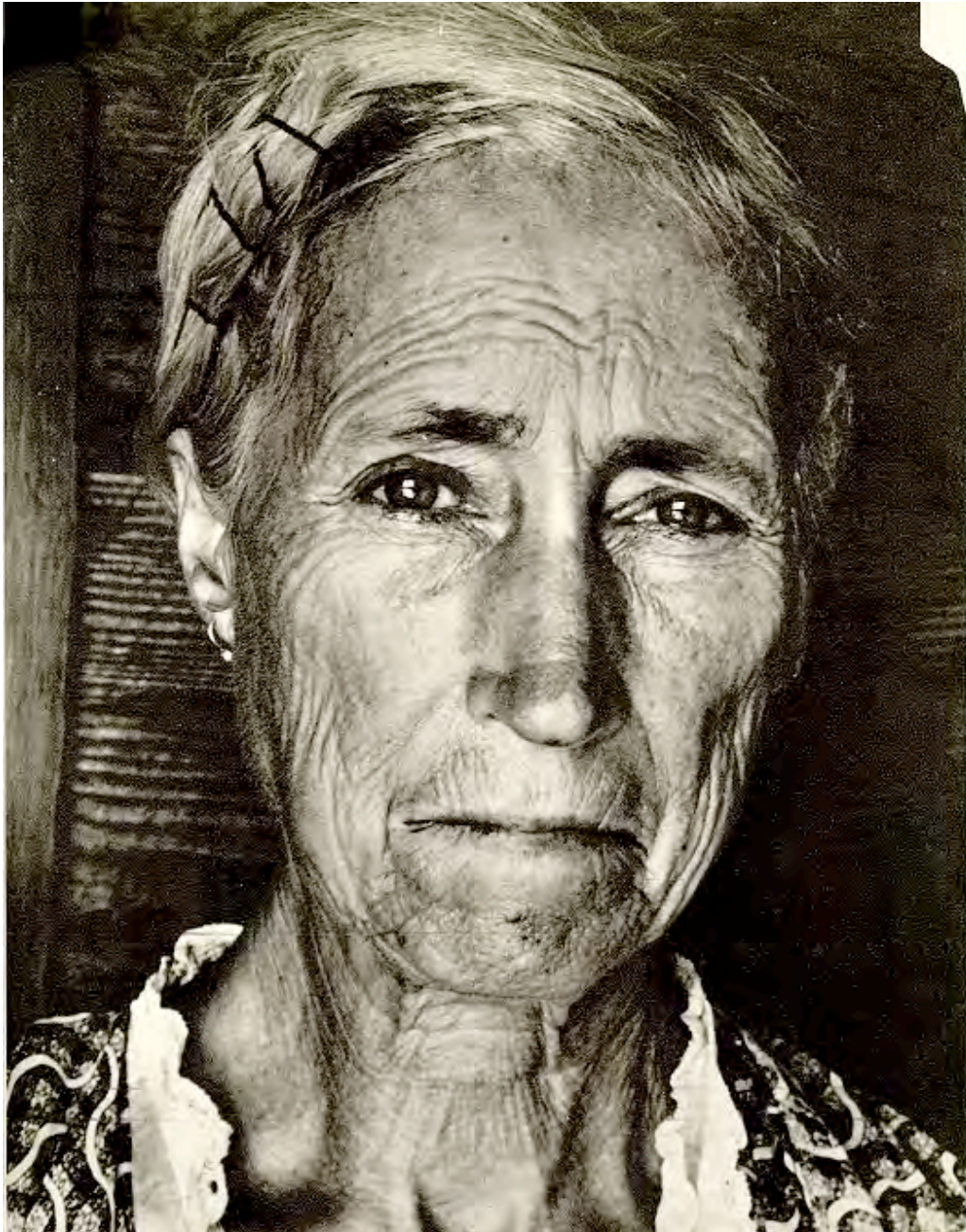


Fig. 7. Margaret Bourke-White, You have seen their faces  
<http://www.jordahlphoto.com/photohistory/modulesix/modulesix37.html>





*FSA Lange*

A tobacco sharecropper's family—there is strength in the people

A sharecropper family in their shack home

*FSA Lee*



Fig.8. Dorothea Lange. in: [http://xroads.virginia.edu/~class/am485\\_98/coe/women.html](http://xroads.virginia.edu/~class/am485_98/coe/women.html)



Fig. 9. Walker Evans, Many are called <http://missbibliophile.blogspot.com.br/2012/01/many-are-called.html>

É possível afirmar que, nessas obras: “the single photographic image has acquired a new significance as the fundamental unit of communication.” e “images not consistently centered and, in a few instances, the pages are imposed of a number of obvious fragments of larger exposures” (STEIN, T., L., M., p., 1992, p. 168). A mudança voltada para a simplicidade e ordem deve ser considerada como uma tendência cultural mais abrangente, discernível em níveis de formas gráficas durante os anos 30, e que acabou influenciando o design de revistas da época. Principalmente dentro da mídia voltada para as massas, o uso de *gride* ajudava impor uma ordem racional e moderna de elementos gráficos heterogêneos, essa concepção remetia ao poder republicano estadunidense que ajudou a moldar tanto o país como a cidade na América; além de servir como forma de estruturação do elemento, para Roy Striker, a *gride* remetia uma matriz simbólica, sempre tentando documentar imagens diagramáticas através de ‘close-ups’ e vistas topográficas - à medida que a fotografia se tornava cada vez mais íntima, o espaçamento entre figuras



fornecia um limite que funcionava como compensação. (STEIN, T., L., M., P., 1992)



Fig.10. Bourke-White Broken Bridge,  
<http://womenshistory.about.com/od/margaretkewwhite/ig/Margaret-Bourke-White/Broken-Bridge-1945.htm>

Aproximando-se da II Guerra Mundial, mudanças de clima político trouxeram uma mudança cultural, essas mudanças aliadas às pressões de planejamento e controle refletiam nas artes. A individualidade vai perdendo a força, assim como a fotografia rígida praticada até aquela época, enquanto a montagem vai popularizando-se por sua capacidade de representar um senso de crise, já que o objetivo era a mobilização da população, criar um senso de unidade nacional. O uso da montagem não ficou restrito à produção de pôsteres e murais, a *gride* era substituída por um modelo de

fluxo mais dinâmico. Apesar disso, deve ser lembrado que ainda existiam limites iconográficos para essa prática de montagem *ressurgente*. A questão da raça era um tema delicado, as montagens sugeririam a união de toda a população, mas somente representavam pessoas caucasianas em suas montagens.

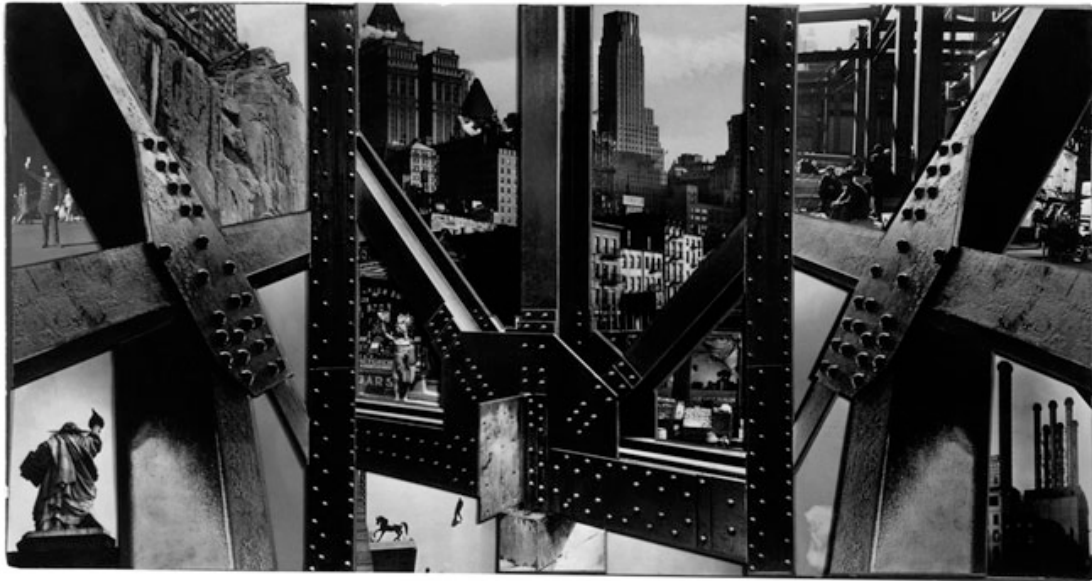


Fig. 11. Berenice Abbott, Photomontage 1932 <http://www.aqnb.com/event/berenice-abbott-jeu-de-paume-paris/>



Fig. 12. Berenice Abbott, Skyways to New York, <http://www.brainpickings.org/index.php/2012/11/12/changing-new-york-berenice-abbott/>

## A COLAGEM E A FOTOGRAFIA

Modo de representar uma cultura em fragmentos, a montagem possibilitou a representação de uma época/era, e possui o poder de sugerir novas maneiras de conceber a relação entre a cultura visual e as formas sociais pelas quais são constantemente dispersas.

Seu maior desenvolvimento se deu na Europa e EUA, iremos nos focar em épocas na história dessas regiões onde mudanças socioeconômicas e culturais estavam ocorrendo, acontecimentos que podem então ser exemplificados pelo contexto histórico: se tratava de uma era de passagens:

*“ the passage from the seasonal rhythms of a rural society to the frenzied tempo of an urban culture; the passage from national economies based on the land and on the artisanal occupations to industrial economies driven by machine and technology; the passage from a social life and local communities to the larger, more impersonal aggregations of mass society.” (P. 28, PHILLIPS, L.,M.,S.,T.; 1992)*

Como já citado na parte anterior, surgindo entre duas guerras mundiais, tentando sugerir a complexidade da relação entre arte, mídia das massas e o cotidiano, a montagem retratou e presenciou esses momentos, foi fonte de documentação do modo de pensar de uma civilização, sendo que sua produção teve como contribuintes não só os artistas avant-garde, mas também montagens comerciais, populares e políticas feitas por anônimos. Incitado pelas técnicas de colagem inauguradas por Picasso e Braque, assim como adaptações feitas pelos futuristas italianos e os primeiros avant-guardistas russos. A montagem aplicada pelos artistas integrava o real a algo jamais visto anteriormente, era necessário, portanto, um reestudo das relações entre objetos e restabelecer a hierarquia de correspondências. Tal procedimento tirava o foco da fotografia e o que esta desejava mostrar, por vezes mudando seu significado inicial. A adição de elementos tipográficos, gráficos e cromáticos traziam outra dimensão a imagem e faziam com que o receptor tivesse que interpretar a mesma.

Kurt Schwitters foi um dos primeiros artistas que passou a utilizar colagens como meio de representar o contexto histórico delicado em que a Europa enfrentava, mais especificamente, o colapso da República de Weimar durante a Guerra. Os materiais utilizados em suas composições eram detritos urbanos, objetos descartados: “A redescoberta do mundo perdido do objeto” (cit. CASTRO, p. 69, 2009). A produção de colagens de Schwitters foi denominada pelo autor de Mertz, podemos definir esse conceito como um quase totem onde coisas são gradualmente adicionadas de maneira casual, tentando explicitar a “dissolução e ruína da tradicional cidade pós-industrial evidencia o detrito urbano e a dispersão do inconsciente coletivo.” (CASTRO, p. 69, 2009). A ordem se torna um malefício, em sua concepção, se possuir um sistema abstrato. Apesar de métodos parecidos com Picasso e Braque, sua versão de colagem não pode ser considerada um desdobramento do cubismo pela atitude que assume diante da arte e visão de mundo além de possuir uma tendência romântica (CASTRO, p. 69, 2009)



Fig.13. Schwitters, Mertz,  
<http://apiseqs.de/zum-blog/zum-blog/page/3>

Tendo como meta atingir os primórdios da colagem, o “grau-zero”: a reunião de fragmentos justapostos, ordenando uma sinfonia visual de deslocamento dos detritos para os fluxos, buscando um novo sentido a composição, onde sua produção oscila entre abstração e mimese, seria uma espécie de recriação de obras com idéias já criadas, onde, por exemplo, Schwitters apresenta cenas dentro de cenas, apresentação de colagem não só literal como



conceitual também, em particular em suas cenas religiosas, onde o “imaculado macula-se pelas incisões e sobreposições”. Uma de suas obras mais significativas, o Merzbau, tratava-se da “incorporação à colagem a idéia de renovação descontinuada e crítica impregnada pelo cotidiano.” (CLEUSA, P. 77, 2009). Com características que mesclavam escultura e arquitetura, a composição de fragmentos que eram visíveis tanto como um todo como suas partes era o que caracterizava o trabalho. “Idéia de obra em construção contínua, em constante transformação e superação, um acúmulo de fragmentos, incorporação contínua de novos significados, um perpétuo processo sem importar tanto o processo; [...]”. (CASTRO, P. 81, 2009)



Fig. 14. Schwitters, Merzbau, <http://www.merzbarn.net/hanovermerzbau.html>

Além de sua obra individual, Kurt Schwitters teve ativa participação (e criação) do Ring Neue Werbegestalter (Círculo de Novos Designers de Propaganda), teve como ponto alto os produtos que apresentavam um novo uso da tipografia e da fotomontagem. A revista em si teve vários contribuintes e se focava em anúncios capitalistas, comunicação em massa e ativismo esquerdista, com o propósito de que um design de propaganda funcionalista promoveria um maior questionamento destes temas (significado e representação). De visão utópica e dotados de uma visão romântica da tecnologia, esses artistas criam que o

trabalho deveria ser realizado em conjunto com um proletariado informado, com o objetivo de construir uma sociedade melhorada, mais igualitária com um status de vida moderna.



Fig. 15. Schwitters, Merz 25A, The Star Picture, 1920 <http://cargocollective.com/mat200a/Photomontage-A-Collection>

*“Engineer is the creator of our time. To characterize his works: economy, precision, composition from pure constructive forms whose shape corresponds to function.”* (p. 45, cit. Tschichold, LAVIN, M., P., S., T., 1992)

Essa frase exemplifica bem a mentalidade dos membros do *Ring Neue Werbegestalter*, relaciona-se com a padronização e a forma geométrica presente nos trabalhos e que tinha como base a crença na importância fundamental que a indústria possuía dentro da sociedade, essa mentalidade esperava que *“the abilities of new man to provide a new and equitable society”*, crença utópica na tecnologia racionalizada. A fotomontagem em uma *gride* construtivista nos trabalhos gráficos alemães no começo dos anos 20 queriam elucidar a velocidade e rapidez da experiência imaginária moderna e urbana, através de justaposições visuais e a impessoalidade, mostrando a racionalização para um fim comercial criam que as fotomontagens em si eram um feito técnico, como se pode concluir as questões sociais e políticas não eram abordadas, porém a finalidade da fotomontagem era a providencia de uma sociedade mais igualitária, por exemplo, tinham intrínsecos tamanha admiração pela racionalização e tecnologia e uma crença na suprema importância da industria para a sociedade. Lembrando que as montagens eram visadas para o público, por isso, deveriam ser de fácil assimilação, *“clarity is not reduction, but quality of production”* provendo uma multiplicidade de interpretações.

Essa mentalidade utópica de representação da racionalização teve como consequência uma noção do homem como máquina, ou seja, uma “interiorização da racionalização do receptor” (LAVIN, M., P., S., T., p.54, 1992). Importante apontar o caráter machista do movimento, apesar da representação da “nova mulher”, estas não eram aceitas no círculo, onde até seu potencial econômico foi ignorado. Antes da chegada de Hitler, o movimento conseguiu - com os propósitos econômicos e ideológicos-, o engajamento das massas e sua participação em peso nos meios de comunicação.

A vanguarda russa também teve início através dos movimentos revolucionários de caráter político, além do seu contato econômico com a Europa, acarretando contato com a cultura ocidental. A URSS, em plena transição, adotou um programa de reconstrução econômica e social. Com o êxito da Revolução de Outubro de 1917, os artistas construtivistas, portadores de um grande entusiasmo, se empenharam na meta de criar uma arte do proletariado, uma arte participante, das oportunidades oferecidas pela revolução. A nova ordem social dá necessariamente vida a novas formas de expressão, e o comunismo baseia-se no trabalho organizado e na aplicação do intelecto. Os artistas possuíam motivações sociais e políticas além das puramente formais, o construtivismo era, na realidade, socialista (STANGOS, 1974). Sem a pretensão de ser de fato uma obra de arte, os trabalhos realizados tinham a intenção do artista de contribuir com a sociedade de maneira intelectual e física, ou seja, a socialização da arte através da relação com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. Frequentemente possuía um caráter abertamente propagandístico, os trabalhos repetidamente utilizavam-se de meios representacionais de formas geométricas e voltavam-se para a confecção de cartazes. “Para os construtivistas, um novo mundo tinha nascido e acreditavam que o artista, ou melhor, o designer criativo devia ocupar seu lugar ao lado do cientista e do engenheiro” (STANGOS, 1974), os princípios construtivistas pregavam a conveniência social e significação utilitária, produção baseada em ciência e técnica, em lugar das atividades experimentais anteriores (STANGOS, 1974). O proposto coincidia com as idéias marxistas de produção de vida material determinante dos processos sociais, políticos e intelectuais da vida. A segunda



Fig. 16. Senkin, Under the Banner of Lenin, 1931 <http://www.superstock.com/stock-photos-images/4266-20826>



Fig. 17. Lenin and October, first Edition, <http://sovietart.me/posters/industry/page2/8>

década do movimento foi marcada pela predominância dos seguintes movimentos: o Raísmo era definido pelos pensadores como uma “síntese entre Cubismo, Futurismo e Orfismo”, liderado por M. Larionov e tem como objetivo a construção de um espaço sem objetos, constituído somente por movimento e luz.

Na Rússia, a montagem se destacou em dois campos: fotográfico e cinemático, como já discorrido anteriormente; sendo características as técnicas pictóricas de abstração modernista e o realismo do fragmento fotográfico, no primeiro, as técnicas de edição serviam para divergir a fotografia do que esta naturalmente quer dizer, e para enfatizar a necessidade da leitura dinâmica, ativa do observador, o artista formalista, seria essencialmente um “*message-maker*”, enquanto no ultimo, a montagem possibilitava um novo modo de representação, com o uso do intervalo temporal, além de um maior entendimento dos laços entre a estrutura cinematográfica e como isso afeta o espectador.



Dentro da onda do construtivismo, mas longe de se inserir no movimento, Kasimir Malevich, cria um meio de expressar a “cultura metálica do nosso tempo” (P.100, STANGOS, 1974). Repudiava a iconografia tradicional da arte representacional, em seus estudos sobre a função da imagem, negava sua utilidade social e estética; acreditava que, um conhecimento de mundo através dos objetos é parcial e, portanto, o mundo seria não objetivo; a função da arte seria reduzir o objeto à não objetividade e, assim, reduziria também o sujeito em não-subjetividade de modo que essas duas noções são restringidas aos seus estágios iniciais, podemos tomar como exemplo, o quadrado: a forma e suas permutações pretendiam mostrar os sinais de uma mão, então as formas geométricas pretendiam expressar a supremacia do espírito sobre a matéria. Em relação a isso, Malevich acreditava que o quadro poderia definir a existência através da relação do mundo exterior com o interior. Era contrário à doutrina de que a arte deveria servir a um propósito, esta destinaria a ser inútil,



Fig. 18. Tatlin, Monumento da Primeira Internacional, <http://departmentart.co.uk/2009/11/vladimir-tatlin/tatlins-tower/>

o artista, por sua vez, teria que ser livre, não sujeito ao Estado, já que sua consciência poderia ser subvertida por este mesmo Estado, que cria uma estrutura de realidade absorvida pelas massas.

Esse movimento pregava a utilização da arte como um meio de revolução (potencializando a criatividade), fabricando coisas para o povo tendo função educativa em conjunto com o governo. A pintura e escultura eram vistas como construções e, deste modo, deveriam ser tratadas como tal, ou seja, de modo arquitetônico, referindo-se à técnica construtiva. Como um dos principais símbolos dessa fusão entre as artes e o

órgão de informação e propaganda do Estado, temos o ‘Monumento à terceira internacional’, também chamado de Torre Eiffel proletária, esta obra mostra as diretrizes do trabalho de Tatlin, e mais importante, mostra que a obra não seria mais um objeto representativo, mas informativo com função comunicativa; esta reafirmava a teoria de que se existe um sistema onde a indústria não está vinculada ao capitalismo, não deve haver contradições entre a indústria e a estética, um serviria de complemento para o outro. Com a morte de Lênin, houve processo de negação da arte, esta vira semelhante à temática nazista e fascista.

Os artistas construtivistas achavam que a pintura era um meio antiquado de representação e recorreram aos novos meios, utilizando-se as palavras do construtivista teórico Nikolai Tarabukin: “do cavalete para a máquina”, estes não necessariamente meios de expressão, mas um elemento capaz de moldar uma nova visão coletiva (PHILLIPS, 1989). Uma das primeiras pessoas a se pronunciar sobre o tema foi Klucis (ou Klutxis):

*Until now professional, that is artistic, photography endeavored to imitate painting and drawing: consequently, photographic production was weak and did not reveal potential inherent in it. Photographers assumed that the more a snapshot resembled a painting, the more artistic it was. In actual fact the reverse occurs. The photograph possesses its own possibilities for montage – which have nothing to do with a painting’s composition. (Gustav Klucis in: PHILLIPS, 1989 p.212)*

A questão de como a fotografia poderia servir a uma sociedade em revolucionária era tema central dos debates sobre a fotografia nos anos 20. A obra de Klutxis - *The Electrification of the Entire Country*, mostrou não só seu rompimento com a arte abstrata, como mostrou como a fotomontagem poderia se tornar uma arma política e não somente um novo método formal de representação (TUPITSYN, L., M., P., S., 1992). A questão política da montagem passou a ser o tema central das obras de Klutxis: “[Klutxis] started to discard the more extreme forms of reversibility and ‘overall confusion in the visual field’ in order to introduce a more readable ‘ideological content’.” (TUPITSYN, L., M., P., S., p.84, 1992). Deste modo, faz-se a transição do artista formalista

para o artista como um *message-maker*, tendo essa idéia em mente, Vladimir Mayakovskii funda a revista LEF, que tinha como objetivo a busca por “dispositivos construtivos” em relação à capacidade da obra de arte de incitar movimentos das massas, acreditavam que a incorporação de elementos fatuais na arte era o melhor meio de integrar arte com a vida, chamando-a de ‘estética utilitária’. Outro artista que se destacava dentro deste cenário era Rodchenko, que produzia obras semelhantes às aplicadas pelos dadaístas Hannah Hoch e George Grosz, não eram exatamente voltadas para a política, possuindo um caráter mais pessoal e prévios ao primeiro Plano de Cinco Anos de Lenin, em 1928, já Klutskis, trabalhava em representações de revistas pró-proletariado e



Fig. 19. Hannah Hoch, Cut with the Kitchen Knife, <http://artandwomenfa2011.blogspot.com.br/2011/11/hannah-hoch-good-girl.html>

era autor de uma série de trabalhos dedicados à Lênin, Klutskis transformou a natureza da prática da fotomontagem: esta parou de ser uma técnica formalista para se tornar “*an ‘extra-aesthetic’ tool solely serving propangandistic goals.*” (P. 91, TUPITSYN, L., M., P., S., 1992), a partir da implantação do plano de cinco anos , a fotomontagem sofre um período de transição e se torna uma arma efetiva na rápida disseminação dos planos soviéticos, e como tal, acabou se tornando controlada pelo governo (editores), por ser

considerada como uma técnica que poderia ser posta em serviço como uma boa arma de propaganda e agitação, Kaufman notou que a maior qualidade do cartaz seria que, em adição a informação e notificação já presentes nele, ele tenta combinar essa função com trabalho em massa politicamente instrutivo. A associação Outubro teve um papel importante dentro deste contexto histórico, sendo fundada no mesmo ano que a casa publicadora do governo, responsável

pela censura das publicações, e possibilitava a produção de obras voltadas mais para o formalismo, enquanto as obras políticas, eram, obviamente, mais voltadas aos aspectos voltados à fatos que eram transmitidos à fotomontagem, isso levou à transformação do ato de fazer a montagem: acaba tornando-se uma ferramenta estética de fins propagandísticos para o governo, inseparável do governo, essa deveria ser então compreensível às massas. Klutsis em 'Fotomontagem como uma nova forma de arte de agitação': "artistas de uma natureza completamente nova – ativistas, especialistas em política do trabalho político e das massas [...] que estruturam suas composições por leis de representação nunca usadas antes." (TUPITSYN, L., M., P., S., p.96, 1992).



Fig. 20. Klutsis, Kulagina, A revolutionary portrait, <http://www.artnet.com/galleries/exhibitions.asp?gid=423861816&cid=184030>

El Lissitzky foi também uma figura que se destacou dentro da fotomontagem, mas não necessariamente no campo político. Acreditava que a fotomontagem era a forma de arte mais efetiva no campo social tanto que a arte industrial seria a nova arte popular, e se tornaria um sinal de vitalidade interna de uma sociedade, porém,

representava a si mesmo como o criador de designs abstratos, não composições políticas. O uso de formas geométricas em desalinhamento - revelando simpatia pelo mundo tecnológico, princípios tipográficos de economia ótica, expressividade de layouts e obviamente, a idéia de construtivismo marcaram seu trabalho, mostrando que, apesar de suas crenças realizou fotomontagens com influências voltadas aos interesses do Estado (SCHARF. apud: STANGOS, p. 117, 1974).

Diferentemente de Lissitzky, a estética de Klutsis tinha uma relação estreita com a questão política, em particular as massas. Podemos tomar como exemplo seu cartaz confeccionado para a exibição da Outubro: '*Let Us Fulfill the Plan of the Great Projects*', onde ele tenta exaustivamente representar uma visão pragmática da voz coletiva, utilizando, por fim, uma visão que submete as massas em função de um elemento autoritário, na forma de uma montagem da



mão do próprio autor repetitivamente, sendo que esta mão seria uma metáfora para produção ao invés de criação, demonstrando a importância do criador como indivíduo. Outra questão abordada nas obras de Klutis era o tópico da mulher, o fotomontagem de cartazes ajudou a disseminar idéias relacionadas ao direito das mulheres e o papel da mulher no processo de industrialização, era muitas vezes representada como o pivô das mudanças sociais apesar e ser uma visão ainda idealizada pelo homem: deveria refletir os seus desejos.



Fig. 21. Klutis, Let us Fulfill the Plan with Great Projects, 1930  
<http://museumstock.com/items/10902>

Durante a fase final da fotomontagem na União Soviética, o poder do proletariado é ofuscado pelo poder da máquina burocrática. A figura do líder começa a se destacar cada vez mais, a maioria serve como representações simbólicas do poder militar e industrial, neles a metáfora da escala se torna

significado para a hierarquia de poder, com as massas cada vez mais se tornando subordinadas, complementar em relação ao papel de Stalin, que vai tomando uma posição cada vez mais patriarcal e proeminente dentro das montagens. A substituição da pintura como veículo de informação e comunicação principal pela fotomontagem. Era um meio moderno capaz de acompanhar com os acontecimentos, mas acabou trazendo efeitos negativos para o próprio regime, retirando, assim, a consciência individual das pessoas, podendo-se dizer que o socialismo de fato foi encoberto por uma “utopia benigna Stalinista” (P. 125, TUPITSYN, L., M., P., S., 1992)



Fig. 22. Eisenstein, Screenshot from October <http://madamepickwickartblog.com/2011/07/trotsky-radical-in-a-country-of-last-things/>

## **EISENSTEIN E OS IDEOGRAMAS**

O curso geral da montagem foi um entrelaçamento ininterrupto dos diversos temas com um movimento unificado. (p.53, EISENSTEIN, 1942). A arte como função social teve um papel importante dentro da cinematografia, mais especificamente, a montagem neste contexto. Dentro da recém formada União Soviética, o filme pós-revolucionário estava diretamente ligado ao ambiente

político, tanto em teoria como também em prática. Sendo posteriores, mas não necessariamente distantes da I Guerra Mundial e a Revolução Bolchevique, a reorganização e consolidação das indústrias cinematográficas dentro deste ambiente trouxe uma carga de estímulo à produção teórica daquela época. O objetivo dos próprios cineastas, que não deixa de ser tão utópico quanto os primeiros modernistas, visava a transformação da condição humana (socioeconômica) através da intensificação cinemática da precisão cognitiva, precisão analítica e certeza epistemológica (MICHELSON, 1993), ou seja, a maioria dos sistemas teóricos, das teorias desenvolvidas na época tornaram-se foco de projetos cinemáticos. Em particular Eisenstein cuja produção profundamente arraigada nos conceitos socialistas, via nos filmes um meio de servir o marxismo através de seus poderes analíticos; os padrões dos ritmos de suas montagens oferecem um ensaio à dialética através de um *ostinato* visual.

*“For me, cinema is essentially emotion. It is pieces of film joined together that create an idea, which in turn creates an emotion in the mind of the audience. Not through spoken words, but through the visuals. It’s a visual medium. And montage is the main thing. All moviemaking is pure montage.”*

*Alfred Hitchcock [entrevista com Arthur Knight, 1973]  
(HITCHCOCK, 1973)*

Façamos uma breve introdução sobre os conceitos de Eisenstein sobre a técnica montagem utilizada nos filmes, utilizando como exemplo a influencia oriental dentro da cinematografia teórica de Eisenstein. Durante a década de 1920, os pioneiros da cinematografia russa e teórica, Serguei Mikhailovitch Eisenstein e Dziga Vertov, demonstraram os potenciais técnico, estético e ideológico da montagem. Como realizador, Eisenstein praticou suas teorias e deixou em imagens diretrizes sobre como fazer filmes revolucionários.

Montagem, dentro do contexto de filme seria a justaposição de imagens através da edição destas, em outras palavras, uma prática estética de combinação, repetição e sobreposição. Eisenstein acreditava no poder que essas montagens teriam nas pessoas, afirmando no impacto delas além das imagens isoladas, em suas palavras:

*“O fato fundamental está certo e permanece certo: a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto[i]. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente.” (EISENSTEIN, p.16, 1942)*

*E: “..., a série de idéias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula elementos isolados.” (EISENSTEIN, p.20, 1942)*

Os principais princípios de conflito visual através da edição de imagens, seriam para Eisenstein: O conflito gráfico, conflito de planos, conflito de volumes, conflito espacial, conflito de luz e conflito de tempo. A partir disso, essas formas de conflito visual são postas em cinco categorias da montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal, intelectual. O refinamento constante, extensão e radicalização de conceitos produzem a multiplicidade (a variedade) desses modos de montagem. No que se diz especificamente à montagem é possível dizer que os conceitos de intervalo e atonal são os que mais caracterizam a montagem.

Esse conceito de montagem intelectual configura-se em um grande e rigoroso exemplo de discurso cinematográfico. Para suas teses a respeito do cinematográfico, no entanto, Eisenstein utiliza-se de conceitos, noções e percepções que são referências à cultura oriental, especificamente a japonesa, transpondo para as imagens em movimento métodos de construção de sentido estabelecidas no teatro (o Kabuki) (PENKALA, 2008). Dentro desta vertente, o kabuki marca uma sensibilidade que permite enxergar do convencionalismo deste teatro, ele possui, além de uma carga cultural e simbólica muito grande, a capacidade de atingir todos os sentidos através do teatro, nas palavras do autor: “Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles constroem sua soma em direção a uma grandiosa provocação total do cérebro humano, [...]” (EISENSTEIN, p.29, 1949), além da maestria do kabuki ao “[...] reduzir percepções visuais e auditivas a um denominador comum” (EISENSTEIN, p.31, 1949).



Chamados hieróglifos ou ideogramas, estes chamaram a atenção de Eisenstein pela combinação dos elementos. Assim como a montagem feita nos filmes, combinação de planos, essa composição deve ser considerada não como soma, mas produto, de valor de outra dimensão; em outras palavras: "... cada um separadamente corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito." (EISENSTEIN, p.36, 1949).

Do mesmo modo que os ideogramas possuem um conceito claro de o que querem demonstrar, o mesmo ocorre com os haikais, na literatura, mas, ao invés de ser um conceito, o laconismo se dá através de imagens diretas. As combinações verbais possuem uma qualidade imagética dentro de sua combinação que são feitas através de uma seqüência de planos representados por frases de montagem. Dentro da cinematografia eisensteiniana, a ligeira progressão e alternância de imagens (e planos) dão um evento já significativo um impacto ainda mais impactante.

Os filmes de Eisenstein trouxeram elementos pioneiros na história do cinema, e a partir do seu estudo, passamos a compreender o contexto da montagem e seu papel dentro das vanguardas artísticas do século XX.

*When the sight and sound of words becomes part of the process of making sense, the medium and message merge. Such unity is the mark of comedy, and Finnegans Wake is ultimately a comic book. [...]. Puns, being brief, are the soul of wit, and Joyce's puns are nothing if they are not witty. [...]. Joyce's appetite for reconciling incongruities, what he calls his "paradox lust" (263.30), brings a kind of universal harmony to a world of warring words. And it does so in alliance with the art of film. (CONSTANZO, 1984. p.179)*

Também usando os passos do cineasta russo, podemos trazer uma arte paralela, a literatura como parte da discussão sobre a montagem. Joyce, um autor admirado por Eisenstein, também gostava de fazer do leitor parte do processo de criação. Para esse propósito, ele considerava as velhas denotativas partes (husks – cascas significados vazios) de palavras

inadequadas. A linguagem escrita necessitava de uma reinvenção, recombinação, reprocessada para atingir a raiz da palavra. Então, Joyce reestilou o trocadilho para se assemelhar à montagem.

Para aprofundarmos melhor a questão da montagem, e utilizando as teorias de Eisenstein, podemos começar como o próprio autor o fez, através da questão dos ideogramas chineses e japoneses, tendo uma origem fundada na representação, o modo de escrita também trabalhava com composições, geralmente de atos ou elementos não tão fáceis de serem explicados pelo desenho, por exemplo, a junção das palavras boca e pássaro seriam os equivalentes ao verbo 'cantar', sol e lua equivalentes à palavra 'brilho', objetos poderiam ser justapostos ou sobrepostos para significar idéias mais abstratas, método traduzido para o cinema por Eisenstein dentro da forma de montagem cinematográfica, de modo que dentro da filmagem de trechos de significado único, de conteúdo neutro são combinados de forma a criar um conteúdo intelectual e séries.

Dentro desta forma de filmagem podemos notar aspectos significativos: ele realça, grifa, marca, reafirma as formas visuais de linguagem ao invés de seus sons. Ao lermos um trecho em chinês não precisamos transpô-lo em um discurso falado/oral, da mesma maneira em que entendemos a linguagem dos filmes silenciosos, representados, principalmente por imagens. Segundo, o método é lacônico. Eisenstein o comparou como os princípios da moderação que ditam os versos de haiku e tanka, os quais emoções e idéias são traduzidas na forma de imagens condensadas.

Assim como numa seqüência bem editada do filme, a disposição de imagens cuidadosamente escolhidas cria no consciente dos espectadores algo maior que a soma de suas partes. Ideogramas são relativamente estáticos. Em más condições devido o mau uso, neutralizados por convenção, eles perdem seu conceito, presos a um significado predeterminado. Mas o princípio pelo qual eles originalmente operam, a interação entre imagens dentro da mente e sentimentos do receptor, é em si dinâmica.

O que conta mais no filme para Eisenstein não são as denotações individuais de cada tomada, mas a resposta do espectador dentre a colisão de tomadas,

um impacto que deveria levar a audiência a uma experiência emocional e intelectual. Eisenstein acredita que montagem não é somente o modo que a arte funciona; é como a mente funciona também. Ele dá como exemplo, a composição de uma imagem conjurada pela seguinte designação verbal: Rua 42:

*“Mas assim que precisamos, por qualquer razão, estabelecer conexões entre uma representação e a imagem a ser suscitada por ela na consciência e nos sentimentos, somos inevitavelmente impelidos a recorrer novamente a uma cadeia de representações intermediárias que, juntas, formam a imagem.*

*[...]*

*Em Nova York, a maioria das ruas não tem nome – Quinta Avenida, Rua 42, e assim por diante. Os estrangeiros acham esse método de designação de ruas extremamente difícil nos primeiros momentos. Estamos acostumados a ruas com nomes, o que é muito fácil para nós, porque cada nome imediatamente suscita uma imagem da rua determinada, isto é, quando você ouve o nome da rua, aparece um conjunto particular de sensações e, com ele, a imagem.*

*Suas designações, números neutros como ‘42’ ou ‘45’, não produziam em minha mente imagens que concentrariam minha percepção nos aspectos gerais de uma ou outra rua, um conjunto de objetos surgidos em resposta ao sinal ‘42’, e bastante diferentes dos surgidos em resposta ao sinal ‘45’. [...] Apenas no segundo estágio todos os elementos começam a se fundir numa única imagem: `a menção do ‘numero’ da rua ainda surgia todo esse grupo de elementos independentes, mas agora não como algo único – como uma caracterização total da rua como sua imagem total.*

*Apenas depois desse estágio se pode dizer que realmente se memorizou a rua. A imagem da rua começa a emergir e viver na*

*consciência e na percepção exatamente como, durante a criação de uma obra de arte, sua imagem geral, única, reconhecível, é gradualmente formada por seus elementos.” (EINSENSTEIN, 1942. p. 19 e 20)*

Uma visão deste modo (dessas características) não pode ser transmitida totalmente à outra consciência sem a perda de vitalidade. Deve ser apresentada como um processo, não um produto. O espectador deve estar envolvido na sua criação.

## **MONTAGEM E PERCEPÇÃO**

O objetivo deste item é dar um foco mais acentuado à questão da percepção, tentando trazer para a atualidade e explorando o lado mais conceitual da questão da montagem explorando o modo de trabalho de Eisenstein.

A percepção adquirida pelo homem através de experiências e cognição do mundo, o que influi em nossas capacidades afetivas, motoras e sensitivas. Por isso essas percepções nunca são uma intuição passiva ou neutra de um estímulo sensorial, mas são sempre subentendidos por uma projeção de nosso passado, nosso futuro, o local onde estamos, além do nosso psicológico (QUINN, s.d.). Essa junção de fatores é o que forma a inteligência, sensibilidade e mobilidade, o que dão um significado às percepções. Nas palavras de Merleau-Ponty: *“What is important for now is that meaning is not found pre-existent in the world but is called into existence by the body’s own activity in the world.”* (QUINN, s.d., pg.10)

Dito isso também será explorado a re-abordagem de Eisenstein da relação

entre arte e realidade e arte e revolução. Seus escritos sobre cinema deram origem a experimentos em diversos outros campos da arte. Esses experimentos constituem em uma diáspora virtual, incorporando áreas tão diversas como animação, literatura e dramaturgia francesa e irlandesa, a teoria do filme informatizada psicanaliticamente e semioticamente, teorias e práticas feministas do filme, estética caribenha, e além da imagem subjetivamente negociada da gravação digital (DUNNE, 2003).

A imagem e seu poder sobre mente e emoção são de grande importância para Eisenstein. Justamente porque nenhum outro teórico do filme examinou tão avidamente a imagem do filme através de uma análise tão abrangente, estudando-o através de todas as outras artes além de explorar a natureza da percepção humana em si.

Para Eisenstein, o filme poderia criar uma imagem de uma realidade tanto interior como exterior e é este poder de dar uma expressão concreta aos mecanismos interiores da psique humana que parece ter levado a sua admiração pelos trabalhos de Joyce (DUNNE, 2003).

A visão predominantemente determina como percebemos o ambiente em nossa volta. Apesar de que ver e compreender serem processos separados, a implicação lingüística inerente à ver algo é que deste modo nós entendemos o que vemos, em inglês : *'I see what you mean'*, vejo o que você fez aqui (DUNNE, 2003). Geralmente entendemos processos de visualização mental como um meio de entendimentos perceptuais. Pinturas e desenhos ilustram um modo de visão do mundo através do artista. O uso de imagens alteradas é imprescindível à pintura, particularmente, as narrativas visuais. Citando Svetlana Alpers,

*"Meaning dominates over representation and its functions. In its ordering of the world and in its possession of meaning, such an art, like the analysis art historians have devoted to it, asserts that the power of an art over life is real"* (ALPERS, apud: PRATCHENKO, pg. 273, 1983)

A lista de montagens que eram preparadas previamente à filmagem



demonstravam uma detalhada atenção pelas partes escolhidas por sua capacidade de expressar uma linha de pensamento ou emoção. A moldagem de uma imagem evoluída através lógica de associação, onde um senso de imagem era seguido por outro; mas o desenvolvimento do ritmo interior do trabalho se tornou um sistema cada vez mais complexo de unidade e diversidade.

Ao contrario de Lukács, para qual a verdade poderia ser recuperada através da historia e implícita nessa, e que, portanto a função do artista seria o descobridor de um nível superior de verdade, (DUNNE, 2003) Eisenstein acreditava que a verdade era sempre nova e, além disso, poderia e, deveria ser alcançada através de meios imagéticos:

*‘What interests him is not this truth-bearing function but the fact that in order to achieve it in a work of art you have to proceed in an imagistic way, that you have to produce images which are by their nature metaphorical rather than literal. If history is determining on the shape to be taken by a work of art it is not because it tells the artist what is true (and must therefore be portrayed as such) but because it constrains the artist in his or her choice of metaphor’*

*This truth is made to 'rise' out of the material, so that the choice of the material and the calculation of the mindset of the viewer are equally part of the gauging of the 'affect' on film’ (EISENSTEIN, apud: DUNNE, p. 3, 2003)*

A arte para Eisenstein seria originada não simplesmente da percepção, mas também na capacidade da memória e da mente de criar e projetar imagens, teoria profundamente abordada no ‘O sentido do filme’. A memória opera por meio de imagens associadas entre si formadas pela montagem da questão da sensação reunidas através da propensão da mente de formar conclusões precipitadas. O material dentro da tomada deve ser cuidadosamente escolhido por suas qualidades de sumarizar e elementos organizados de forma a garantir o efeito mais impactante em ambos mente e corpo do espectador. Segundo

Eisenstein “[...] o hábito psicológico tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos.” (EISENSTEIN, p. 19, 1942.)

No trabalho póstumo de Eisenstein, *‘Non different nature’* (1987), reitera a crença do cineasta que arte, em especial o cinema, pode ser o propulsor de mudanças. Acreditava que o cinema tinha essa capacidade por reorganizar uma realidade e combinar essa realidade com a consciência do artista de uma maneira que nenhuma outra forma de arte ‘é capaz de fazer’. Dentro de sua estrutura formal, o cinema pode agir como um meio de capacitação, enaltecimento através de uma reconstrução narrativa do passado como memória.

Eisenstein utiliza o exemplo do passar do tempo, onde a representação e a imagem encontram-se fundidas. Eisenstein aborda esse tema a partir de uma passagem do livro *Ana Karenina*, de Leo Tolstói:

*‘Quando Vronsky olhou para seu relógio, na varanda dos Karenin, estava tão agitado, tão preocupado, que olhou para os ponteiros no mostrador do relógio e não viu as horas’*  
(TOLSTOI, apud: EISENSTEIN, p.18, 1942).

Mostrando que através de secções em um disco e varas metálicas de movimento uniforme, o relógio seria nada mais do que uma representação do tempo, do tempo astronômico. Mas, no caso do trecho de *Ana Karenina*, “Não é suficiente apenas ver – algo tem de acontecer com a representação, algo mais tem de ser feito com ela, antes que deixe de ser percebida como apenas uma simples figura geométrica e se torne perceptível como imagem de uma ‘hora’ particular na qual o acontecimento está ocorrendo”, com Tolstói isso não ocorre, quando pensamos em uma hora em específico, ela traz à tona no consciente várias imagens de acontecimentos particulares à essa hora do dia, a imagem dessa hora é composta de todas essas representações de acontecimentos. A mente então faz uma ‘condensação’ dessas informações e esse processo desaparece sendo substituído por uma “cadeia de vínculos intermediários desaparece e se estabelece uma conexão instantânea entre o

numero e nossa percepção do tempo ao qual corresponde.”, no exemplo de Tolstoi, a representação e imagem dissociam-se.

Além de mostrar, através de suas anedotas que cada percepção opera de uma maneira diferente, uma nova imagem é projetada toda vez que é processada pela mente do espectador, além do seu modo de ver o mundo. A necessidade da mente de sintetizar, de generalização de uma imagem, é o que molda os fragmentos de sentido em uma unidade.

O jogo de oposições utilizado em uma montagem composta por contrapontos são em si mesmos um dialogo de desencadeiam uma serie de configurações que constituem as associações por *'free play'*. Dialogo era importante na medida em que permitia a Eisenstein a formulação do método pelo qual uma projeção de uma idéia poderia ser intensificada. Na montagem cinematográfica, o conflito ou configuração de vozes gera sobre-tons (overtones) que são meios de extravasar energia física, e trazendo a tona sentimentos internos, desejos e pensamentos das personagens (DUNNE, 2003).

Segundo Eisenstein, a configuração do filme seria um processo dialético que pode validado de diversas maneiras, principalmente, o principio chinês de yin e yang, ou a interpenetração de opostos. A copulação de duas tomadas leva a outra zona ou a uma ideia-imagem. O comprometimento pelo qual o principio da terra provia um crescimento e transformação e possibilitou a racionalização de um principio estético que Eisenstein estava prestes à reiterar ao longo de seus escritos.

Deste modo podemos dizer que demonstrações imagéticas bem construídas asseguram que o espectador não perca nada de importante, através de uma cuidadosa manipulação e justaposição das imagens. Uma gama variada de técnicas é utilizada para tornar o significado de algo mais facilmente lido. Detalhes são colocados somente onde é necessário, formas podem mudar ou removidas, cores e texturas realçadas ou extinguidas. Pinturas, desenhos, ilustrações técnicas, e até a arte aparentemente realística, todos os produtos da mão humana, tem sido simplificados e manipulados para ajudar no entendimento.

## RESULTADOS FINAIS

Nesta seção vão ser discutidas brevemente as experimentações feitas para poder explorar as possibilidades da *tablet*. Discorreremos sobre os diferentes usos da colagem dentro do dispositivo do *iPad*, muitas vezes aliado com o aplicativo do *photoshop* para *iPad* também.



Fig. 23: Três imagens de base para colagem e o produto final. Imagem da autora.

No exemplo acima, podemos destacar a sobreposição de elementos, tanto tipográficos, como iconográficos. Há o desenho sendo trabalhado sobre a fotografia e a sobreposição de uma fotografia (passagem de ônibus) sobre a fotografia principal.



Fig. 24: Três imagens de base para colagem e o produto final. Imagem da autora.

Neste caso, houve a sobreposição de diversos elementos. Primeiramente, há o desenho à mão, este foi fotografado e colocado como base. Logo em seguida foi feita uma composição onde as asas do avião foram fotografadas e depois, através do aplicativo *SketchbookPro*, um desenho foi feito sobre a fotografia, deste produto fez-se a composição do desenho utilizando diferentes opacidades. Essa composição por sua vez é posta sobre a foto do desenho inicial, e utilizando o aplicativo, faz-se a mescla das duas gravuras. Finalmente, é feita uma última composição, que se emprega o mesmo processo utilizado anteriormente para as asas do avião, desta vez utilizado para fazer o logotipo da empresa aérea.





Nesse caso o que foi feito seria mais uma experiência utilizando o *iPad* para realizar uma espécie de pintura digital. Para isso, a nitidez da imagem foi realçada no *Photoshop* e logo depois importada para o *SketchbookPro* onde foi realizada a pintura usando as ferramentas disponíveis no aplicativo.

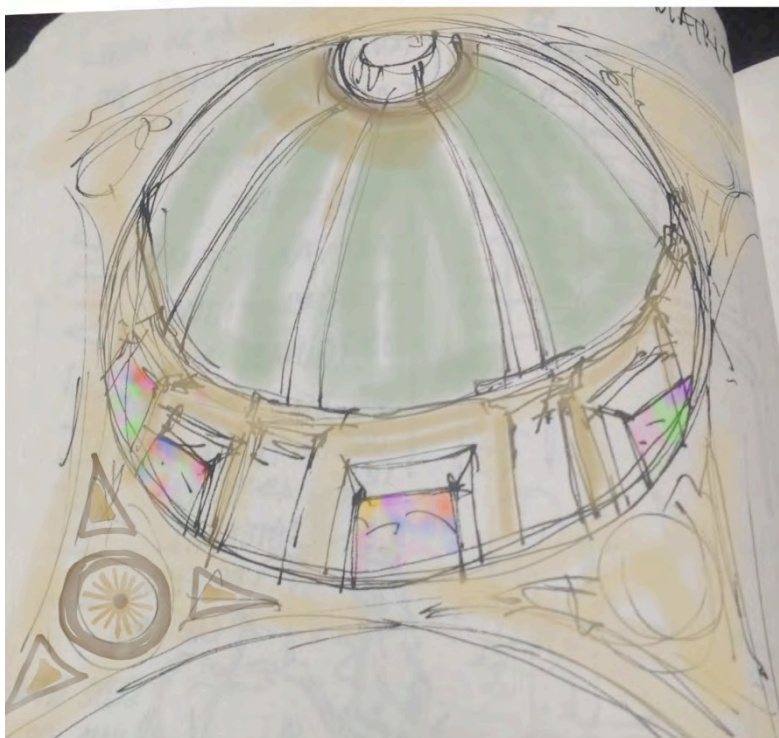


Fig. 25: Imagem de base e o produto final. Imagem da autora.



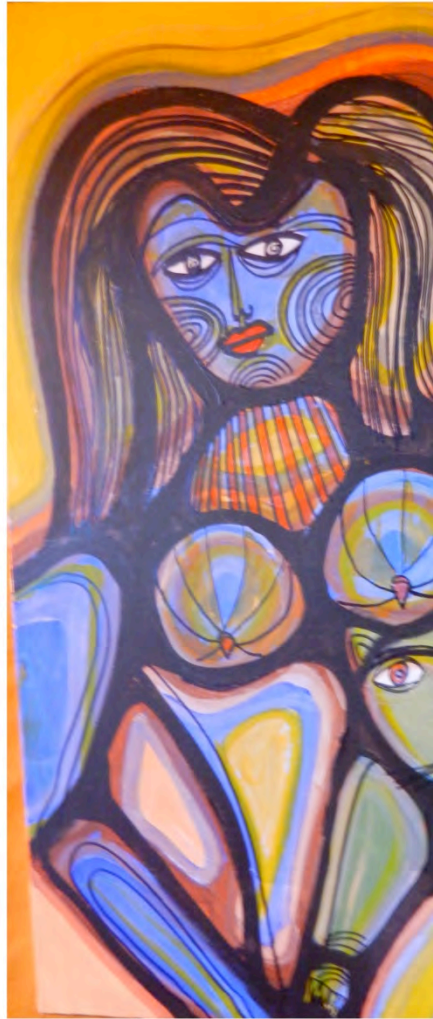
Fig. 26: Duas imagens de base para colagem e o produto final. Imagem da autora.

Nesta colagem, foi primeiro utilizado o desenho e, depois sobreposto sobre a fotografia, que foi previamente modificada no aplicativo do *photoshop* para melhorar a nitidez da imagem. Logo depois, utilizando-se da ferramenta borracha no aplicativo *sketchbookPro* foi feita a composição entre as duas imagens. O logotipo visto ao lado da imagem também foi adquirido por fotografia.





Fig. 27: Duas imagens de base para colagem e o produto final. Imagem da autora.



Elementos composição e produto final

Fig. 28: Três imagens de base para colagem e o produto final. Imagem da autora.



Na imagem 27, foi feita uma experimentação onde, utilizando-se da imagem mostrada anteriormente, é então mandada para o computador e modificada no *photoshop*, há também a exploração da tipografia com os outros elementos.

Na composição de imagem número 28, foi sobreposto um desenho feito no local com uma fotografia e a junção de ambos foi realizada posteriormente. Esse exemplo mostra que nem sempre o desenho deve ser feito na *tablet*,

podendo ser utilizado meios físicos que posteriormente podem ser modificados na plataforma digital.

E finalmente, na imagem abaixo, é possível ver que esse caso é semelhante aos outros, o que difere seria o uso de uma imagem tirada não pelo *iPad*, mas por uma câmera fotográfica. Isso demonstra a versatilidade do meio, já que não é necessário ter em mãos todas as ferramentas, estas podem ser retiradas tanto da internet como de outros meios.



Fig. 29: Duas imagens de base para colagem e o produto final. Imagem da autora.

É possível analisar após as experimentações com a tablet, que o uso de meios digitais para o desenho perceptivo arquitetônico não difere grandemente da utilização de meios mais lentos de representação. Por exemplo, o uso de cores nos desenhos por aquarela, por exemplo, é um procedimento que não necessariamente precisa ser feito in loco, podendo ser feito posteriormente ou em outra localidade. E foi justamente o ocorrido quando a tablet foi utilizada, a maioria das composições, por demandarem um tempo maior, foram feitas posteriormente à visita dos locais. Mas sem necessariamente dizer que a portabilidade do meio tenha sido prejudicada por isso, ele possibilita tirar fotografias instantaneamente, além de permitir a versatilidade de locais de produção, não sendo necessário estar em um estúdio, ou à frente do computador para realizar as mudanças, estas podem ser feitas em qualquer localidade.

A adequação ao uso para o desenho especificamente trouxe vantagens no quesito da exatidão e riqueza de detalhes, perspectivas e possibilidades, - posso tanto utilizar uma imagem como um plano de fundo para a produção de outro desenho como posso sobrepô-la a outra camada e utilizar a imagem para reproduzi-la em forma de desenho digital, ou então simplesmente fazer da imagem parte da colagem. A possibilidade de cambio e relação entre os meios também se mostrou essencial, as fotografias, quando necessário algum retoque, podem ser editadas por um aplicativo e logo em seguida exportadas para outro, dentro da parte de acabamento da própria composição pode ser feita entre meios, além disso informações e imagens adicionais podem ser facilmente adquiridas pela internet. Sendo assim, a tablet se torna um meio prático para o exercício da colagem, levando-se em conta as questões estéticas e funcionais do aparelho, ele possui utilidades que podem ajudar a fomentar seu uso como meio coadjuvante no estudo da percepção da cidade através dos cadernos de viagem.



## CONCLUSÕES FINAIS

Levando em consideração os temas abordados dentro da pesquisa, podemos relacionar esses temas de uma maneira linear e cronológica. A transição de uma sociedade essencialmente rural para o acelerado ritmo de vida urbano, transição de economias essencialmente ligadas à terra e ao artesanato para economias industriais impulsionadas pela máquina e tecnologia, foram todos elementos que influenciaram no desenvolvimento de uma nova sociedade e de um novo tipo de arte. A arte se tornava um modo de representar uma cultura em fragmentos, e em constante mudança, a montagem tornou possível a representação de cada época, e desenvolvia o poder de sugerir novas maneiras de conceber a relação entre a cultura visual. A historicidade presente na colagem reitera sua posição como arte estabelecida e é essa arte que se desenvolve com Picasso e Braque e que percorre o cubismo, o surrealismo, dadaísmo, as vanguardas russas, e cria vertentes.

A função da primeira colagem seria o próprio fato de esta ser material pictórico. O fato de a representação ser a representação de si mesma, rompe com os padrões estabelecidos pela arte tradicional.

Sempre dando à obra uma qualidade realística que surge como uma forma de contestação, uma forma de quebrar as barreiras da arte, dando abertura para outros meios de inserir elementos distantes da pintura puramente representativa. São essas características, principalmente a de possibilitar o uso de vários elementos em uma mesma composição que perpetuou o uso para vários propósitos da colagem.

Reafirmamos a relação estreita entre colagem e sociedade através da introdução da fotomontagem nos EUA, onde o desejo de manter tradição era traduzido na fotomontagem através da rigidez com que as fotografias e fotomontagens eram encaradas, um rígido espaço pictórico que traduzia a própria sociedade. Esta fotomontagem que foi largamente utilizada na União

Soviética e semelhantemente are uma forma de traduzir um dos motivos da resistência americana à arte. Esta mesma fotomontagem quando analisada durante a época de fomento das vanguardas soviéticas com participação ativa na política, a arte de fotomontagem e a colagem foram utilizadas largamente para alavancar o socialismo e seu principal representante: Lênin.

Esse uso da fotomontagem voltada para as massas e todo o seu contexto político pode ser explorado na cinematografia e com um estudo mais aprofundado de Eisenstein e sua teoria do filme foi possível, assim como a própria forma de abordagem do tema pelo autor traduzir os princípios de montagem cinematográfica e traduzi-los para o contexto da forma como a colagem funciona (através dos ideogramas) e também como o próprio ato de percepção acaba se tornando um reflexo da mente, cujo funcionamento pode ser traduzido como um conjunto de fragmentos, seria quase como se a própria consciência possuísse a capacidade de sintetizar informações tornando-as uma espécie de colagem, o que reforça a questão da colagem e sua associação com o caderno de viagem.

Dentro do caderno de viagem, portanto, e utilizando os exemplos mostrados na pesquisa fica clara a evidencia a versatilidade do material, este pode se tornar um acréscimo interessante para a exploração de novas possibilidades dentro do campo do Caderno de Viagem, principalmente quando se refere à colagem.

## REFERÊNCIAS

ANTOINE–DUNNE, Jean; QUIGLEY, Paula. **The Montage Principle: Eisenstein In New Cultural And Critical Contexts**, 2003. Em : [http://books.google.com.br/books?id=Stipj-o63jAC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=eisenstein+memory+fragments+montage&source=bl&ots=m5C1tf63AC&sig=solrM\\_Ji0j2hsrSYEmtgNz2LYLQ&hl=en&sa=X&ei=n8\\_rUazGLYT28gSOvYHgCA&ved=0CDEQ6AEwAQ#v=onepage&q=eisenstein%20memory%20fragments](http://books.google.com.br/books?id=Stipj-o63jAC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=eisenstein+memory+fragments+montage&source=bl&ots=m5C1tf63AC&sig=solrM_Ji0j2hsrSYEmtgNz2LYLQ&hl=en&sa=X&ei=n8_rUazGLYT28gSOvYHgCA&ved=0CDEQ6AEwAQ#v=onepage&q=eisenstein%20memory%20fragments)

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos** - São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CASTRO, Cleusa de. **Collage: Justaposição e Fragmentação em Arquitetura**. Tese: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 2009

CONSTANZO, William V.; *Joyce and Eisenstein: Literary Reflections of the Reel*. **Journal of Modern Literature**, Vol. 11, No. 1 (Mar., 1984), pp. 175-180, em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3831160?searchUri=%2Faction%2FdoAdvancedSearch%3Fq0%3Djoyce%2Band%2Beisenstein%26f0%3Dall%26c1%3DAND%26q1%3D%26f1%3Dall%26wc%3Don%26fc%3Doff%26Search%3DSearch%26sd%3D%26ed%3D%26la%3D%26pt%3D%26isbn%3D&Search=yes&searchText=eisenstein&searchText=joyce&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102552124607>

EISENSTEIN, Sergei: **A forma do filme**. Jorge Zahar Editor Ltda., 1949.

EISENSTEIN, Sergei: **O sentido do filme**. Jorge Zahar Editor Ltda., 1942.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivism, Cubism, Abstraction – The Early Twentieth Century**. Yale University Press, New Haven & London. 1993

HITCHCOCK, Alfred. Em entrevista com Arthur Knight, 1973. Em: <http://faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/montage/montage-3.html>

CASTRAL, P. C.; LANCHA, J. J. ; VIZIOLI, S. H. T.. *O caderno de viagem, o ensino e a percepção da cidade*. In: **XI SHCU** (Seminário de história da cidade e do urbanismo), 2010, Vitória. Anais do XI SHCU - Seminário de história da cidade e do urbanismo: a construção da cidade e do urbanismo. Ideias têm lugar?. Vitória : UFES, 2010.

LAVIN,M., MICHELSON,A., PHILLIPS, C., STEIN, S., TUPITSYN, M. **Montage and Modern Life 1919-1942**. The MIT Press, Cambridge Massachusetts and London, England, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PENKALA, Ana Paula. **Eisenstein e os ideogramas japoneses** - analisando a montagem intelectual em Outubro. Universidade Fernando Pessoa, 2008. Em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penkala-ana-paula-eisenstein-ideogramas-chineses.pdf> (ACESSADO EM 13/12/2012)

PHILLIPS, Christopher (editor): **Photography in the Modern Era** – European documents and critical writings, 1913-1940. The Metropolitan Museum of Art/ Aperture, New York, 1989.

PRATCHENKO, Paul. *Painting and Drawing as Manifestations of Visual Perception*. **Leonardo**, Vol. 16, No. 4 (Autumn, 1983), pp. 273-279. The MIT Press. Em: <http://gen2.ca/DBHS/Art/1574952.pdf>

QUINN, Carolyne. **Perception and Painting in Merleau-Ponty's Thought** , em: [http://www.ucd.ie/philosophy/perspectives/resources/Carolyne\\_Quinn.pdf](http://www.ucd.ie/philosophy/perspectives/resources/Carolyne_Quinn.pdf)

SEUNGKOO, Jo. **Re-discovering the Creative Collage in the Architectural Representation**, Tongmyong University of Information Technology, Korea.2004. Em: <http://www.idea-edu.com/Journal/2004/Re-discovering-the-Creative-Collage-in-the-Architectural-Representation>

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.

## LISTA DE IMAGENS

Fig. 1. Cézanne, Victoire from Les Lauves

[http://3.bp.blogspot.com/nq9ZoNgu94/TaJSey6Pvyl/AAAAAAACfU/bYSybHC3d7E/s800/11-cubism\\_Cezanne\\_Victoire\\_\\_From\\_Les\\_Lauves.jpg](http://3.bp.blogspot.com/nq9ZoNgu94/TaJSey6Pvyl/AAAAAAACfU/bYSybHC3d7E/s800/11-cubism_Cezanne_Victoire__From_Les_Lauves.jpg)

Fig. 2. Máscara típica africana <http://www.africaclub.com/dan15a.jpg>

Fig.3. Picasso, Les Deimoseilles D'Avignon <http://www.veteranstoday.com/wp-content/uploads/2013/06/Les-Demoiselles-dAvignon.jpg>

Fig. 4. Braque, La Guitarre

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=36110](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=36110)

Fig. 5. Picasso, Silla de Rejilla <http://catracalivre.com.br/sp/tag/colagem/>

Fig. 6. Max Ernst, The Chinese Nightingale

<http://derdada407.blogspot.com.br/2012/03/max-ernst.html>

Fig. 7. Margaret Bourke-White, You have seen their faces

<http://www.jordahlphoto.com/photohistory/modulesix/modulesix37.html>

Fig.8. Dorothea Lange [http://xroads.virginia.edu/~class/am485\\_98/coe/women.html](http://xroads.virginia.edu/~class/am485_98/coe/women.html)

Fig. 9. Walker Evans, Many are called <http://missbibliophile.blogspot.com.br/2012/01/many-are-called.html>

Fig.10. Bourke-White Broken Bridge, <http://womenshistory.about.com/od/margaretbourkewhite/ig/Margaret-Bourke-White/Broken-Bridge-1945.htm>

Fig. 11. Berenice Abbott Photomontage 1932

<http://www.aqnb.com/event/berenice-abbott-jeu-de-paume-paris/>

Fig. 12. Berenice Abbott, Skyways to New York, <http://www.brainpickings.org/index.php/2012/11/12/changing-new-york-berenice-abbott/>

Fig.13. Schwitters, Mertz, <http://apisegs.de/zum-blog/zum-blog/page/3>

Fig. 14. Schwitters, Merzbau, <http://www.merzbarn.net/hanovermerzbau.html>

Fig. 15. Schwitters, Merz 25A, The Star Picture, 1920  
<http://cargocollective.com/mat200a/Photomontage-A-Collection>

Fig. 16. Senkin, Under the Banner of Lenin, 1931 <http://www.superstock.com/stock-photos-images/4266-20826>

Fig. 17. Lenin and October, first Edition, <http://sovietart.me/posters/industry/page2/8>

Fig. 18. Tatlin, Monumento da Primeira Internacional, <http://departmentart.co.uk/2009/11/vladimir-tatlin/tatlins-tower/>

Fig. 19. Hannah Hoch, Cut with the Kitchen Knife, <http://artandwomenfa2011.blogspot.com.br/2011/11/hannah-hoch-good-girl.html>

Fig. 20. Klutssis, Kulagina, A revolutionary portrait, <http://www.artnet.com/galleries/exhibitions.asp?gid=423861816&cid=184030>

Fig. 21 . Klutssis, Let us Fulfill the Plan with Great Projects, 1930  
<http://museumstock.com/items/10902>

Fig. 22. Eisenstein, Screenshot from October <http://madamepickwickartblog.com/2011/07/trotsky-radical-in-a-country-of-last-things/>

Fig. 24. Imagem da autora

Fig. 25. Imagem da autora

Fig. 26. Imagem da autora

Fig. 27. Imagem da autora

Fig. 28. Imagem da autora

Fig. 29. Imagem da autora



**Universidade de São Paulo**  
**Pró-Reitoria de Pesquisa**  
**PIBIC - Institucional - 2013**

## **Parecer – Relatório Final**

### **I. IDENTIFICAÇÃO**

Título: Colagem Digital e suas aplicações nos cadernos de viagem.

Nome do Bolsista: Tiffany Liu

Nome do Orientador: Prof. Dr. Paulo César Castral

Unidade: Instituto de Arquitetura e Urbanismo

**Vigência da Bolsa: Agosto/2012 a Julho/2013**

### **II. APRECIÇÃO SOBRE O RELATÓRIO FINAL**

Ótimo ( )      Bom (X)      Regular ( )      Fraco ( )

A presente pesquisa definiu as bases conceituais para a colagem digital por meio do estudo da inserção histórica desse procedimento nas vanguardas artísticas do início do século XX. Nesse sentido a pesquisa contribui significativamente ao atualizar os conceitos acerca da colagem para a fundamentação da discussão do crescente uso da plataforma digital portátil.

A pesquisadora, ao longo da pesquisa, preparou vários artigos com os resultados parciais, o que contribui significativamente com a qualidade do presente relatório.

São Carlos, 14 de agosto de 2013.

**Assinatura do Orientador:**



Unidade: Instituto de Arquitetura e Urbanismo