

## **A Fotomontagem na Arte Russa Revolucionária (Klutsis, Rodtchenko e El Lissitzky)**

Jair Diniz Miguel  
Mestrando em História Social – FFLCH/USP

*“Here is an example of the first big collision between art and  
photography, a battle between eternity and the moment – moreover, in  
this instance photography were taken casually, but painting attacked  
photography with all its heavy and light artillery – and failed  
miserably...”*

(A. Rodtchenko, *Against the Synthetic Portrait,  
For the Snapshot, 1928*)

### **INTRODUÇÃO**

O momento revolucionário russo em que tanto os fundamentos políticos e econômicos quanto a cultura foram modificados, podem ser considerados uma fase única. Este período, considerado de 1918 até 1930, tem em seu bojo desde o nascimento de instituições de ensino e pesquisa revolucionárias até profundas alterações estéticas e teóricas a respeito das artes. Uma das novas áreas criadas foi a da fotomontagem, caracterizada pelo uso da fotografia como base para uma nova obra artística. A provável primazia da invenção pelos alemães do dadaísmo não retira aos russos grande parte do mérito de serem construtores desta nova forma de arte.

O uso da fotomontagem era para os artistas russos revolucionários uma parte da busca estética, que também poderia ser ética, de uma nova relação da arte com a vida, um novo cotidiano (*novyi byt*). As obras, principalmente de A. Rodtchenko e G. Klutsis e dos irmãos Stenberg, podia ser políticas, de propaganda de produtos ou puramente conceituais; assim o status da arte, da criação e da própria obra de arte, eram postos sob severo julgamento. Para alas como o produtivismo, a exemplo do que escreve Arvatov, Gan e Tarabukin, qualquer objeto poderia, deveria mesmo, ser uma obra artística, e qualquer artista um operário. Assim, o que se chamaria “design” passava a estar presente nos artistas soviéticos, e a montagem, fotografia e a fotomontagem seriam valorizadas e desenvolvidas. As novas concepções retiradas aos futuristas, tinham a capacidade de amplificação extrema, em parte pela relativa força dos “artistas de esquerda” na estrutura do Narkompros (Comissariado do Povo para a Instrução) e em parte pela ousadia, que não tinha barreiras nem buscava nenhuma.

### **VANGUARDISMO NA RÚSSIA REVOLUCIONÁRIA**

As primeiras impressões de que os 30 primeiros anos do século XX são como um fulgurante cometa tanto na Europa ocidental quanto na Rússia, tem que levar em conta que este momento começou a ser forjado a partir da metade do século XIX. Alguns dos estudos clássicos (GREY, 1998; BOWLT, 1988) começam seus estudos remontando a década de 60, na Rússia, com Tchernichévski e o nascimento do realismo radical (FRANK, 1992). Esta base dará também as diferenças entre os

vanguardistas e os realistas, que explodirá já no meio da década de 20. A importância que esta disputa teve, levou ao fim da vanguarda soviética. Interessante, a fotomontagem sobreviveu e era muito praticada durante a época stalinista.

Colocar um momento de origem da vanguarda histórica das artes plásticas na Rússia, leva a dois nomes, Mikhail Larionov e Natalia Goncharova, que estão na base de desenvolvimento desta vanguarda (GREY, 1998; BOWLT, 1988; BOWLT & MATICH, 1996). O neo-primitivismo e o cubo-futurismo com os nomes dos irmãos Burliuk, V. Mayakovski, V. Khlebnikov, etc., farão tanto literatura quanto artes plásticas, aliás uma das características deste movimento na Rússia, os artistas farão modalidades diferentes de arte sem se preocuparem em serem um tipo específico, como Mayakovski que era poeta, dramaturgo, pintor, cenógrafo, jornalista e propagandista (GREY, 1998; TERIOKHINA & ZIMENKOV, 2000).

O desenvolvimento das bases conceituais das vanguardas russas passam por diversas tendências, mas algumas são fortes o bastante para imprimirem sua marca; os conceitos de “cultura proletária”, “novyi byt”, “cultura do material” são importantes e decisivos (GREY, 1998; BOWLT, 1988; BOWLT & MATICH, 1996; LODDER, 1983; SCHERRER, 1989).

O conceito Proletkul't (Cultura Operária), tem base em um autor A. Bogdanov, que foi membro do Partido Bolchevique, expulso em 1909, exatamente por sua visão da prioridade da cultura na Revolução. Buscava criar as bases de uma cultura de classe autônoma e autêntica, que estivesse fora do controle e da influência burguesa. Se o operário fosse a reboque dos intelectuais, mesmo que revolucionários, poderia ser alijado do poder político, assim importava criar também um intelectual operário com sua ciência, cultura e visão-de-mundo próprios (SCHERRER, 1989; MAROT, 1990; BIGGART 1990; SOCHOR, 1990). Durante as jornadas revolucionárias que vão de fevereiro (março) até outubro (novembro) de 1917, o grupo que originalmente foi fundado por Bogdanov em 1909 (**Vpered**, que contava com membros como A. Lunatcharski, M. Gorki, M. Prokovskii etc), fundou em setembro de 1917 o Proletkul't, grupo dedicado a criar esta nova cultura, que acabou sendo também base de atuação de vários artistas vanguardistas (Eisenstein, Meierkhold, Gan, etc) (SCHERRER, 1989; MELE, 1989; LODDER, 1983; LEACH, 1994). A visão-de-mundo do Proletkul't, tinham como base a idéia de organização e trabalho operário, como diz Bogdanov “*toda criação, natural ou humana, espontânea ou ordenada, somente desemboca em formas organizadas, harmoniosas, viáveis, por meio da regulação. Estes são dois pontos indissolúveis e mutualmente necessários do aspecto de todo processo de organização*” (BOGDANOV, 1979, p. 59) e “*o método da criação proletária está fundamentado nos métodos do labor proletário, i.e., o tipo de trabalho que é característico para os trabalhadores na moderna indústria pesada*” (BOWLT, 1988, p. 179).

Porém, a atuação do Proletkul't e sua independência do partido e do estado, além de sua orientação e seu principal líder – Bogdanov – tiveram o efeito de irritar o partido, principalmente Lênin. Com os seus 500 mil associados entre 1917 e 1920, suas células por várias cidades, e o debate constante pela cultura operária, o Proletkul't acabou por se tornar a liderança neste campo de atuação; nas palavras de Bogdanov, *“a arte organiza as experiências sociais por meio de imagens vivas respeitando tanto a cognição quanto sentimentos e aspirações. Conseqüentemente, a arte é a mais poderosa arma para organizar as forças coletivas em uma sociedade de classes”* (BOWLT, 1988, p.177). O processo de neutralização levou também ao esgotamento da instituição. Em 1920, o Proletkul't perdeu seu caráter autônomo e foi anexado ao Narkompros. Sobreviveu, mas já em 1924 não era nem mais uma sombra do que tinha sido (MELE, 1989).

O conceito de Novyi Byt – que poderia ser novo cotidiano ou novo dia-a-dia – tem uma dimensão de re-fazer, re-construir, re-configurar tanto o mundo, quanto a natureza, quanto o homem, e assim intervir na Vida (ALBERA, 2002). Um arquiteto, participante destes debates e membro da principal organização de arquitetos constutivistas (OSA) N. Sabsovitch diz em seu **A URSS depois de dez anos**, *“queremos, todavia, a revolução cultural, que ainda há de transformar o homem e, portanto, transformar completamente as condições de vida e as formas de existência cotidiana dos trabalhadores”* (CECCARELLI, 1972, p. XLIV). As bases eram variadas, da reconfiguração do canibal, via a vitória sobre a morte na filosofia de N. Fedorov (DELIC, 1996); passando pelas vias estéticas e espiritualistas do intelectuais e artistas simbolistas russos (BOWLT, 1996); ao gosto pela máquina, velocidade, ritmo, arranha-céus, vida urbana, na reconfiguração do corpo dos futuristas (MATICH, 1996). Em todos os modelos, a confrontação entre o ideal e o gosto mesquinho burguês (meshchanstvo) tinham o caráter de luta, de combate a ser ganho ou se derrotado, o fim das esperanças de renovação.

Esta luta ganhava contornos novos com a revolução abrindo caminho para que os artistas acrescentassem na agenda revolucionária, suas próprias reivindicações, esperanças e utopias (MATICH, 1996, GREY, 1998; BOWLT, 1988). Nas palavras de A. Gan, um combativo e radical artista construtivista russo, *“morra a arte, naturalmente ela nasceu, naturalmente se desenvolveu e naturalmente está a ponto de desaparecer. Os marxistas terão de procurar explicar cientificamente a marte da arte e formular os novos fenômenos do trabalho artístico no novo ambiente histórico do nosso tempo”* (MALDONADO, 1993, p. 32).

Os grupos vanguardistas que mais expuseram esta face reconstrutora foram o cubo-futurismo, o construtivismo e o produtivismo dentre as artes figurativas e pictóricas. Os dois últimos estarão dentro da época revolucionária, tentando organizar uma nova vida (artística ou cotidiana) (LODDER, 1983; BOWLT, 1988). Dentre os seus membros, vários irão trabalhar com fotografias,

mas três serão bastante importantes para a fotomontagem: Aleksandr Rodtchenko; Gustav Klutis e El Lissitzky (LODDER, 1983).

A preocupação com os objetos, com os materiais, com as coisas (viech), sintetizada nas preocupações formais e no trabalho de Tatlin (GREY, 1998; LODDER, 1983), tiveram como produto, além dos quadros e esculturas, a busca pelas características dos materiais, não somente físico-químicas, mas estético-artísticas, e não somente pelas matérias primas já utilizadas, mas o vidro, o aço, o concreto, a cortiça, etc (LODDER, 1983; BOWLT, 1988; GREY, 1998).

A base ficou entre “tectônica (princípio formal da matéria), faktura (textura), construção (postroienie)”, ou seja o objeto como forma artística e como estética (LODDER, 1983; TARABUKIN, 1977). Toda a matéria podia ser elemento para a construção artística e ao mesmo tempo toda obra de arte poderia ser matéria, coisa (LODDER, 1983; TARABUKIN, 1977; ARVATOV, 1973). A arte construtivista era “*como uma síntese metodológica da idéia, do material e da técnica*” (SENKEVITCH JR., 1982, p. 22).

### **FOTOMONTAGEM COMO ARMA DE MUDANÇAS**

A manipulação de fotografias já era conhecida desde meados do século XIX (ADES, 1996), mas foi somente nos anos da 1ª guerra mundial que surgiu o conceito que não era somente colagem ou manipulação, mas uma técnica que juntava isso mais materiais diversos (desenhos, tipografia, colagens, pintura) com uma carga explosiva, caótica e provocativa de releitura da realidade (ADES, 1996). O termo – fotomontagem - para seus criadores, os dadaístas berlinenses, como Heartfield, Grosz, Hausmann ou Höch estava associado a idéia de mecanização e engenharia. (ADES, 1996).

O desenvolvimento da nova técnica foi dado pelos dadaístas e logo depois pelos construtivistas soviéticos. Porém Raoul Hausmann notou em 1931 que “*as pessoas assumem atualmente que a fotomontagem só pode ser praticada em duas formas: propaganda política e publicidade comercial*” (ADES, 1996, p. 24). Isso levava a pensar na fotomontagem como conservadora, mas ela oferecia muito mais tanto em termos estéticos quanto políticos. O desenvolvimento da nova técnica consolidou a forma de propaganda política como sua vertente mais sofisticada e vanguardista, além do compromisso com mudanças sociais e participação politizada dos acontecimentos cotidianos ou extraordinários. Prova disto é o trabalho de John Heartfield para as revistas anti-nazistas no exílio. A composição e o caráter formal desta tinha grande relevo para a apresentação de conteúdos sobre o nazismo e o fascismo (HEARTFIELD, 1976).

Na Rússia revolucionária, a fotomontagem adquiriu uma autonomia muito grande. Pelo ambiente cultural que já estava sendo vivido e pelas experimentações a que todos se entregavam durante os primeiros anos revolucionários. O surgimento da fotomontagem soviética ainda tem algumas problemáticas em torno da originalidade ou não da criação. A primeira fotomontagem soviética, de

autoria de G. Klutskis, **Cidade Dinâmica** (*Dinamicheskii Gorod*), está datada de 1919 e é uma versão de um desenho do próprio autor com o mesmo nome. Ainda é baseada nas idéias de Malevitch sobre o suprematismo. O autor da obra coloca-se como original não tendo seguido os passos dos alemães para criar a fotomontagem. Esta precedência, ainda é muito controversa (ADES, 1996; LODDER, 1983).

Os grandes nomes da fotomontagem soviética são o já mencionado Gustav Klutskis, Aleksandr Rodtchenko e El Lissitzky. Cada qual a sua maneira juntaram a arte do cartaz, da fotografia, da tipografia, do desenho e da pintura num elemento único, a fotomontagem (LODDER, 1983).

Gustav G. Klutskis (1895 – 1944), nascido na Letônia - que na época fazia parte do império russo –, após a revolução de 1917 tornou-se artista decorador de passeatas e festas públicas. Seu trabalho com fotomontagem o levou de 1919 até a data de sua prisão, ocorrida durante as perseguições stalinistas, em 1938. O permanente trabalho com fotomontagem e poster, de várias temáticas desde festas e comemorações, passando pela propaganda do regime, incentivo ao trabalho e a produção a cartazes sobre comportamento nas fábricas e hábitos dos cidadãos levaram Klutskis a ser o principal ícone e referência sobre fotomontagem, que preservavam seu estilo baseado no construtivismo, de geometrização do espaço e uso das cores vermelha, preta e branca como base dos cartazes, mesmo sob o “realismo socialista” (ADES, 1996; LODDER, 1983). São exemplos os cartazes sobre eletrificação do país, plano quinquenal a partir de 1928, as obras do socialismo após 1917 e as glorificações de Stalin, atingindo cifras da ordem de 100.000 de exemplares impressos (KING, 1999). O caráter eminentemente político do autor o levaram também a definir sua fotomontagem como sendo a única verdadeira, a serviço da sociedade e do estado. Esta animosidade para com os dadaístas tinha também raízes estéticas além de políticas, embora tanto um quanto outro fossem ligados a participação política (LODDER, 1983).

Eleazar M. Lisitskii “El Lissitzky” (1890 – 1941), nascido perto de Smolensk, pertencia a uma família judaica. Era um artista que havia estudado na Alemanha e que além de arquitetura, dedicava-se a produção de livros e tipografia. Foi um dos promotores da “cultura do objeto ou material”. Seu trabalho com fotomontagem ocorreu a partir de meados dos anos 20 e utilizava mais os elementos tipográficos na composição do que Klutskis. Além das capas de revistas e livros, foi responsável por decorar pavilhões soviéticos em exposições fora da URSS, em que frisos, entradas e paredes tinham grande quantidade de fotomontagens. Também utilizou a fotomontagem em termos políticos como Klutskis, mas seus trabalhos incluem experimentos com fotogramas, múltiplas exposições etc. Suas atividades com cartazes e fotomontagens chegam até sua morte em 1941 (LODDER, 1983).

Aleksandr M. Rodtchenko (1891 – 1956), nascido em São Petersburgo mas educado em Kazan, foi um dos grandes nomes da arte moderna soviética. Era pintor, montador, tipógrafo, cartazista,

fotógrafo e professor de artes. Sua atividade intensa durante os anos vinte o colocam dentre os maiores, tanto quanto El Lissitzky. O interesse pela fotografia leva Rodtchenko a fotomontagem. Porém ele vai produzir além de fotomontagens políticas, fotomontagens de publicidade e ilustrar – pela primeira vez – um livro com fotomontagens. O seu trabalho estava ligado a Vladimir Maiakovsky, principalmente seus cartazes publicitários, durante a NEP, a partir de 1922. O livro de poesias dedicado a Lili Brik – esposa do escritor Ossip Brik – e grande amor de Maiakovsky, intitulado **Isto** (Pro éta) contém oito pranchas com fotomontagens. Cartazes de filmes, também foram trabalhados em forma de fotomontagem. Após 1928, Rodtchenko abandona a fotomontagem, dedicando-se apenas a fotografia, mas trabalhando em revistas e livros (LODDER, 1983; ADES, 1996; KING, 1999).

## CONCLUSÃO

O momento do vanguardismo russo em arte coincidiu com as mudanças geradas pela revolução, e por estar em um momento de crise político-social os artistas, de diversas tendências, souberam achar seu caminho dentre a nova realidade. Muitas vezes, este estava muito longe dos cânones aceitos ou do gosto médio dos líderes revolucionários. A arte, ela própria, estava mudando a maneira de enxergar a criação artística. Já a partir da década de 10, os artistas começam a reorganizar seus conceitos, mas principalmente seu trabalho. Esta busca os levou ao caminho da inovação e pesquisa.

As idéias vinculadas a perceber a obra de arte como um objeto, uma coisa, tinham dentro da Rússia revolucionária grande aceitação por parte das vanguardas. Se o objeto era artístico, ele também era material. Das construções de Tatlin, os “Relevos” ou “Contra-relevos” em que materiais não nobres ou artísticos entram na composição da obra e que a preocupação central era conhecer e integrar estes novos materiais (madeira, cobre, zinco, ferro, papel impresso, vidro, corda etc.) tornando-os também elementos para a composição artística.

Este alargamento dos materiais e sua equivalência com outros mais utilizados na arte, junto ao clima de mudanças e a orientação para o construtivismo, levou também aos artistas trabalharem em campos considerados menores como criação de móveis e objetos de uso cotidiano. A fotografia, como diversas outras técnicas, foi assumida como uma das belas-artes, capaz de representar o dinamismo do mundo em transformação. Em pouco tempo ela foi transformada em uma das principais atividades artísticas.

A fotomontagem, que já continha esta maneira de pensar a obra de arte, foi então incorporada ao fazer da vanguarda construtivista de forma intensiva e definitiva. Ao permitir tanto a experimentação quanto o uso e incorporação de diversos elementos ou materiais tornou-se uma das áreas em que os artistas poderiam trabalhar e criar. Embora a ideologia construtivista e produtivista

fossem orientadas para a junção da indústria com a arte, esta não se efetivou deixando apenas alguns campos para as atividades dos artistas. A criação de cartazes para propaganda (política, institucional, educativa ou comercial), não era ainda considerada dentro do escopo das artes mas foi incorporada e desenvolvida, principalmente em relação a fotomontagem.

Os artistas que mais tiveram atividades ligadas a fotomontagem, durante os anos 20, os três anteriormente citados, eram construtivistas, foram professores em instituições de ensino de artes como o VKhUTEMAS e trabalhavam em várias outras áreas e, portanto, conheciam diversas linguagens e formas artísticas. Rodtchenko e El Lissitzky são grandes nomes das artes do século XX, sendo que o segundo estudou e trabalhou também na Alemanha, formando a ponte entre as duas vanguardas nacionais. Klutskis acabou tornando-se sinônimo de fotomontagem. Suas criações estavam dentro do espírito de fazer da arte um suporte para a política, e o próprio Klutskis dizia que fazia fotomontagem política.

Entre os temas e as possibilidades estéticas geradas pela fotomontagem existe uma continuidade. Devido ao pensar a arte como elemento do cotidiano, eles transformaram este cotidiano em estético. Nos cartazes sobre trabalho ou sobre um determinado filme a composição, criação, temática, materiais podem ser absolutamente comuns, mas ao mesmo tempo já estão dentro de uma prática feita por artistas que “embelezam” esta mesma prática.

Os construtivistas russos buscavam transformar o mundo – o utopismo comum das vanguardas – através da reorganização ou reconstrução do dia-a-dia, através de elementos deste próprio dia-a-dia. Mas também estavam convencidos de que a arte também deveria ser reconstruída. Esta interação transformou visão-de-mundo dos artistas em “engenheiros da vida” cuja missão era mudar tudo e todos. A fotomontagem, enfim, permitiu mostrar uma fresta do que queriam e aspiravam os artistas russos revolucionários, um mundo melhor.

## **BIBLIOGRAFIA**

ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames & Hudson, 1986.

ALBERA, Francois. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ARVATOV, Boris. *Arte y Producción*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.

BIGGART, John. *Alexander Bogdanov and the Theory of a “New Class”*. Soviet Studies, Columbus, v. 49, n. 3, p. 265-282, july. 1990.

BOGDANOV, Aleksandr A. *El Arte y la Cultura Proletaria*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.

BOWLT, John E. (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*. New York: Thames and Hudson, 1988.

BOWLT, John E.; MATICH, Olga (ed.). *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford: Stanford university Press, 1996.

CECCARELLI, Paolo (org.). *La Construcción de la Ciudad Soviética*. Barcelona: Gustavo Gili 1972.

- FRANK, Joseph. *Pelo Prisma Russo. Ensaios sobre Literatura e Cultura*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 1986.
- HEARTFIELD, John. *Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- KING, David. *The Commissar Vanishes: the falsification of photographs and Art in Stalin's Rússia*. New York: Owl Books, 1999.
- LEACH, Robert. *Revolutionary Theatre*. London / New York: Routledge, 1994.
- LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- MALDONADO, Tomás. *El Diseño Industrial Reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- MAROT, John. *Alexander Bogdanov, Vepered, and the Role of the Intellectual in the Workers' Movement*. The Russian Review, Columbus, v. 49, n. 3, p. 241-264, July 1990.
- MASING-DELIC, Irene. *The Transfiguration of Cannibals: Fedorov and the Avant-Garde*. **in** BOWLT, John E.; MATICH, Olga (ed.). *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford: Stanford university Press, 1996. P. 17-36.
- MELE, Giannarita. *Théorie et Organization des Pratiques Culturelles à L'Époque du Proletkul't*. **in** FERRO, Marc; FITZPATRICK, Sheila (ed.). *Culture et Révolution*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989. P. 41-70.
- SCHERRER, Jutta. *Pour L'Hégémonie Culturelle du Proletariat: Aux Origines Historiques du Concept et de la Vision de la "Culture Proletarienne"*. **in** FERRO, Marc; FITZPATRICK, Sheila (ed.). *Culture et Révolution*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989. P. 11-23.
- SENKEVITCH JR., Anatole. *Introduction*. **in** GUINZBOURG, Moisei. *Le Style et L'Époque*. Liège/Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1982.
- SOCHOR, Zenovia. *On Intellectuals and the New Class*. The Russian Review, Columbus, v. 49, n. 3, p. 283-292, July 1990.
- TARABUKIN, Nikolai. *El Último Quadro: Del Caballete a la Máquina / Por Una Teoría de la Pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- TEREKHINA, V. *Russkij Futurizm. Teorija, Praktika, Kritika, Vospominanija*. Moskva: Nasladie, 2000.