

A Factografia e o Design: a arte na era industrial e sua relação com a fotomontagem Construtivista Soviética na década de 20 do século XX.
Factography and Design: art in the industrial era and its relation with the Soviet Constructivist photomontage in the 20s of the 20th century.

Paulo Diniz & Paulo Cunha

factografia, fotomontagem, arte industrial. construtivismo

Este artigo pretende analisar a situar o Design dentro do espectro da arte da era industrial e como o uso de determinadas ferramentas alterou a maneira de se pensar a produção de artefatos do dia a dia. Parte-se da análise da fotomontagem construtivista como referência para esta mudança de paradigma na elaboração de imagens e como esta mudança vai influenciar diretamente o design no século XX. Arte industrial pressupõe um novo paradigma na elaboração de artefatos e uma nova forma de pensar a arte e a produção de objetos no qual as ferramentas determinam, ou ao menos delimitam, elementos que estão diretamente ligados à produção industrial: a produção em série, o processo de montagem e uma estética centrada na máquina. A *factografia* seria o termo utilizado na década de 20 pelos produtivistas e construtivistas soviéticos para abarcar as expressões artísticas que estivessem dentro destes novos paradigmas como o cinema, a fotomontagem e o design.

factography, photomontage, industrial art. constructivism

Factography and Design: art in the industrial era and its relation with the Soviet Constructivist photomontage This article intends to analyze to situate the Design within the spectrum of the art of the industrial era and how the use of certain tools changed the way to think the production of day-to-day artifacts. Starting from the analysis of the constructivist photomontage as a reference for this paradigm shift in the elaboration of images and how this change will directly influence the design in the XX century. Industrial art presupposes a new paradigm in the elaboration of artifacts and a new way of thinking the art and the production of objects in which the tools determine, or at least delimit, elements that are directly linked to the industrial production: the series production, the process and a machine-centered aesthetic. Factography would be the term used in the 1920s by Soviet productivists and constructivists to embrace the artistic expressions that were within these new paradigms such as cinema, photomontage and design.

1 Introdução

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

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

A factografia tentava englobar as expressões artísticas que se utilizavam dos meios industriais para a elaboração de obras, bem como o uso dos meios de divulgação da arte para

as massas: o rádio, jornais, revistas, cinema e o teatro. Também assumia as novas formas de se fazer arte, não era apenas usar novas técnicas, mas basear a nova estética em formas contemporâneas de se fazer arte.

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

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

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

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

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

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

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

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

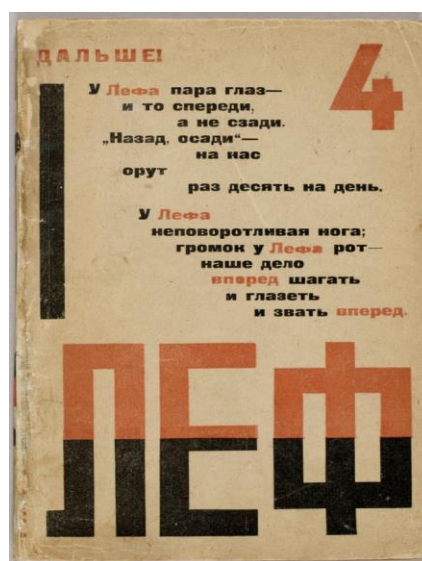
O instituto de cultura artística, o INKhuK, conseguia canalizar uma efervescência artística que já estava em pleno desenvolvimento nos coletivos de arte que surgiram a partir destes institutos, como a escola de Vitebsk, na atual Belarus, que praticamente lançaria o produtivismo com a criação das escolas/oficinas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

Os artistas que faziam parte dos institutos estatais se organizariam em grupos, produzindo revistas como a LEF ("Левый фронт искусств", Frente Esquerda das Artes, a KINO – FOTO (cinema e fotografia) (Figura 23-24). A revista LEF que seria um espaço de discussão sobre arte, tanto na sua primeira formação (1923-1926) como na segunda (1926-1928), a NOVI LEF (Nova LEF), se tornando neste último período bem mais associada à fotomontagem. Outro espaço para o debate artístico deste período seria a escola do cinema de Moscou, a GOSKINO (ГОСКИНО, o instituto estatal de Cinema de Moscou) fundada em 1924. Da GOSKINO sairia a geração do cinema construtivista soviético, também chamada de escola soviética de cinema tendo por expoentes Pudovkin, Kuleshov, Eisenstein e Vertov (Figura 01 e 02).

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



(a)



(b)

Figura 02: (a) (b) Revistas Kino-fot. **Fonte:** (a) (b) Кино-Фот. - Revista de Cinema e Fotografia [Кино-Фот. Журнал кинематографии и фотографии], nº1 e nº2. 1922. Disponível em: <<https://monoskop.org/Kino-fot>>. Acesso em: 1 jun. 2018.



(a)



(b)

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

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

Sintomaticamente ligada a um dos braços da factorgrafia, a AgitProp, que segundo Bogdanov deveria levar a revolução cultural à população, virou propaganda do estado para as massas (Figura 03).

Figura 03: Propaganda Proletkult. **Fonte:** (a) Dimitri Moor. Cartaz A Boneca do Diabo. [Чортова кукла. Плакат, 1920. - плакат]. Disponível em: <https://www.davno.ru/posters/Чортова_кукла_.html>. Acesso em: 1 jun. 2018. (b) Dimitri Moor. Eu sou ateu. Cartaz para a revista «Ateu na máquina», 1924. [Я - безбожник. Издательский плакат журнала Безбожник у станка, 1924. - плакат]. Disponível em: <https://www.davno.ru/posters/я-безбожник-издательский-плакат-журнала-безбожник-у-станка-19_.html>. Acesso em: 1 jun. 2018.



(a)



(b)

2 Da Fotocolagem à Fotomontagem

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

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

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

Para esta tese define-se fotocolagem obras que juntando, colando, fotografando e montando objetos ou imagens dispostas em um suporte assumiriam o caráter de únicos, suas

partes montadas remeteriam a uma unicidade da pintura pois são elaboradas por retalhos conjugados em um espaço pré-definido e a mão humana do artista no recorte e na montagem dos fragmentos.

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

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

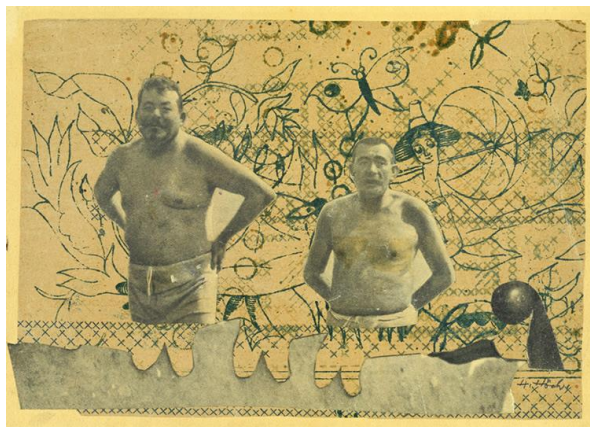
Como já foi repetido as técnicas de fotomontagem surgem praticamente junto da fotografia, como diria Ades (1976, p. 9-10), "Recortar e colar imagens fotográficas usadas faziam parte do universo de passatempos populares: cartões postais cômicos, álbuns de fotos, exposições militares e *memorabilia*". A fotocoloragem no seu conteúdo retomaria a montagem de imagens, pelo o fragmento e o estranhamento sobre a representação icônica da fotografia, desmontando o seu olhar mimético sobre a realidade representada, resguardaria, porém, elementos ainda característicos da pintura, principalmente nos artistas que utilizavam a fotocoloragem como técnica de elaboração criativa, e não como produto da máquina fotográfica, visto na fotomontagem como imagem técnica e passível de ser manipulada (Figura 04).

Figura 04: (a) (b)(c) (d) (e) (f) Da Fotocolagem à Fotomontagem. **Fonte:** (a) .Hannah Höch. Cabeças do Estado. Staatshäupter Collage/Photomontage, 16.2 x 23.3 cm, Collection of IFA, Stuttgart. Disponível em: <<https://www.we-heart.com/2014/01/16/hannah-hoch-the-whitechapel-gallery-london/>>. Acesso em: 11 jun. 2018. b) .Raoul Hausmann. GURK, 1918/19. Collage on blue paper (27 x 21.5 cm) [Collection Peter Arntz, The Hague].. Disponível em: <<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/2/pages/back.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

(C) John Heartfield. Göring, o Executor. Disponível em: <<https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz>>. Acesso em: 11 jun. 2018. (d) Aleksandr Rodtchenko. Capa da revista "New LEF", nº 7, 1927. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/592>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

(e) Gustav Klutis. Cartaz para a primeira Spartakiade, 1928. Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/478>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

(f) Sergei Senkin. Lênin, Fotomontagem para a revista "Turno" (Смена). Disponível em: <<http://www.togdazine.ru/article/1740>>. Acesso em: 11 jun. 2018.



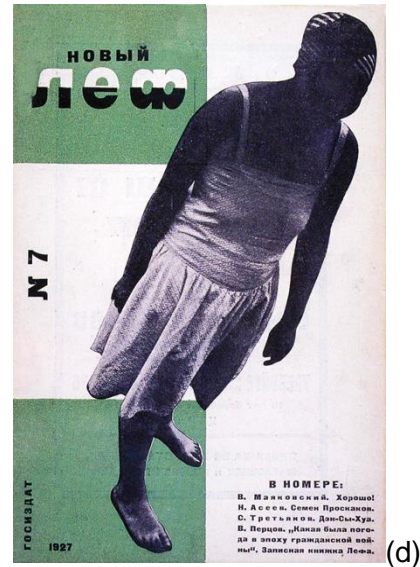
(a)



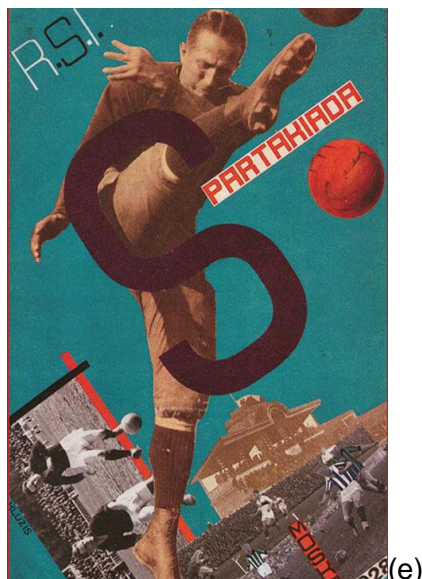
(b)



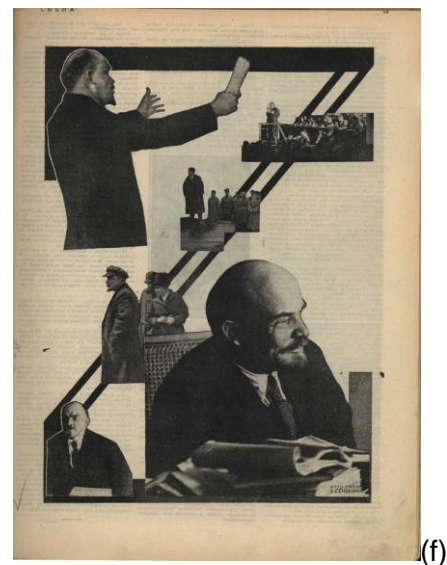
(c)



(d)



(e)



(f)

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

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

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

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

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

3 Conclusão

Ao trazer conceito de factografia para definição dos limites entre essas expressões, a fotocoloragem e a fotomontagem, enfoca-se na máquina como ferramenta e na estética que se fundamenta no meio criador e não no conteúdo ou forma de exposição.

Uma nova ferramenta prescinde de uma nova arte e nesta uma nova estética é elaborada. Ou nos dizeres de Gustav Klutssis: Uma sociedade revolucionária necessita de uma arte revolucionária.

Referências

- ADES, D. (1976). *Photomontage*. Londres: Thames & Hudson.
- Arvatov, B. (1997). *Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)*. Tradução de Christina Kiaer, pp. 119-128.
- Buchloh, B. *From Faktura to Factography*. October, Vol. 30 (Autumn, 1984). Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778300>. [s.l.], 30, pp. 82–119, 2008.
- Burger, P. (2012). **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify.
- Klutssis, G. (1931). Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства. *IZOFRONT*, Luta de Classes na Frente de Artes Espaciais. (Coleção de artigos do grupo "Outubro"), OGIZ-IZOGIZ.
- Lavin, M. (1993). *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Hoch*. New Haven: Yale University Press.
- Rowell, M. Vladimir Tatlin : Form / Faktura *. [s. l.], v. 7, p. 83–108, 2014. PUCHNER October Vol. 7, Soviet Revolutionary Culture (Winter, 1978), pp. 83-108

- Sánchez-Biosca, V. (1994). Del excentrismo formalista al principio del montage. Signa. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Valência, n. 3.
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico: teoría y análisis* [Introducción]. Barcelona, Paidós, 1996, ISBN 8449303192, pp. 15-22, [s. l.]. Disponível em: <http://roderic.uv.es/handle/10550/29911%5Cnhttp://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29911/montaje_cinematografico.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 abr. 2018.
- Tarabukin, N. (1977). “Del caballete a la máquina” en TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro /Del caballete a la máquina*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tarabukin, N. (1923). The Art of the Day. [s. l.], 2000. TARABUKIN, Nikolai. *From the Easel to the Machine*. [s. l.], 1923.

Sobre o(a/s) autor(a/es)

Paulo Diniz, Doutor, IFPE- Olinda, Brasil, paulo.diniz@olinda.ifpe.edu.br

Paulo Cunha, PhD, UFPE, Brasil, paulocunha@gmail.com