

A FOTOMONTAGEM: A relação entre montagem e o estranhamento, a construção de um novo olhar sobre a arte e o design.

The Fotomontage: The relationship between the montage and the estrangement, the construction of a new sight about art and design

Paulo Diniz & Paulo Cunha

fotomontagem, estranhamento, design, construtivismo

Neste artigo será analisado um aspecto específico do processo dialético de entendimento da arte que seria a relação entre a fotomontagem e o estranhamento, *остранение* (*ostranenie*, do russo), conceito cunhado pelo linguista Vitor Chklovski, e sua importância para visão do design como uma parte da elaboração dos objetos do cotidiano ao mesmo tempo como objetos de fruição artística. A fotomontagem construtivista, além de ser uma forma de expressão artística associada diretamente à manipulação da imagem fotográfica, trazia também referências ao conceito de dialética, este por sua vez, perpassaria por quase todas, senão todas, vertentes da estética vanguardista russa pós Revolução de 1917.

photomontage, estrangement, design, constructivism

*In this article we will analyze a specific aspect of the dialectical process of understanding art that would be the relation between photomontage and estrangement, *остранение* (*ostranenie*, from Russian), a concept coined by the linguist Vitor Chklovski, and its importance for the vision of design as a part of the elaboration of everyday objects at the same time as objects of artistic enjoyment. The Constructivist photomontage, besides being a form of artistic expression directly associated with the manipulation of the photographic image, also had references to the concept of dialectics, which in turn would permeate almost all, if not all, aspects of Russian avant-garde aesthetics after the Revolution of 1917.*

1 Introdução

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

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

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

A tradição imagética e simbolista russa já se estabelecia desde o século 19, seja pela literatura, consagrada, seja pela iconografia dos luboks (as gravuras populares no final do século XIX) aos ícones religiosos ortodoxos. Pelo simbolismo tem-se a descrição das imagens de maneira a superlativá-la como concentradora das informações semânticas e

significativas do texto literário, escrito ou visual, nas palavras de Potebnia, “arte é pensar por imagens” (Chklovski, 1976, p. 39).

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

A ideia de montagem como princípio criador já estava presente nos primeiros movimentos e manifestos vanguardistas. Juntamente com Larionov e Gontcharova, Maiakovski desmontaria o texto poético simbolista nos manifestos do Raionismo, e as primeiras exposições de Malevitch traziam essa visão de educação pela abstração da imagem e o uso da arte como elemento crucial na formação cultural.

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

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

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

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

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

Encontra-se esta visão de tornar o cotidiano extraordinário nas produções das peças de teatro e na cinematografia do grupo da FEKs, a Fábrica de Atores Excêntricos ou Excentrismo, liderados por Konzintser e Trauberg, que levaria o teatro para rua, fazendo com que montagem se fundisse com próprio *Bit* (*быт, modo de vida*), e influenciando paralelamente ao cinema de Eisenstein e a sua teoria da montagem atrativa, até à Agitprop no intuito desta de educar a população pela arte, nas palavras de Chklovski:

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

O conceito de *ostranenie* está congruente com o sentido de montagem recorrente na arte russa em geral pós-1917, lembrando que já fazia parte da busca de uma arte antiformalista

antes da Revolução, mas a partir desta iria tornar-se um dos princípios fundamentais de uma arte que atuaria sobre as transformações da vida das pessoas, não se resumindo a espaços pré-determinados para tal e literalmente levando a arte ao meio da rua.

2 O Estranhamento e a Montagem

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

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

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

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

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

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

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

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

O que se destacaria, seria que o mesmo processo de revisão contextual do sentido lato das palavras estas se alterariam, contudo diferentemente do que ocorreu com o termo montagem que teria uma origem industrial, seriada e fragmentária, no seu processo criativo no sentido artístico teria o significado oposto, de elucidação da realidade que circunda as pessoas, o termo que seria recriado e adaptado por Chklovski, o *ostranenie*, estranhar, seria fundamental para se entender as partes que compunham a arte a partir do choque surgir o processo artístico.

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

acurada do recorte e mais destaca os elementos que passariam despercebidos caso não houvesse este recorte e a ênfase sobre ele.

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

Chklovski construiria seu conceito de estranhamento ao criticar os simbolistas russos, para os quais as imagens seriam o esteio da arte escrita ou plástica. Lembre-se que o papel da imagem como representação icônica dos objetos estaria na tradição da arte religiosa russa, que se espalharia por todas as expressões artísticas, e contextualmente era uma forma de educar a grande massa de analfabetos do império Russo.

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

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

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

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

A fotomontagem agiria no sentido revelador para uma determinada realidade, quando as imagens seriam tratadas como registro mecânicos da luz e não como representante da verdade, acima de tudo uma maneira industriosa de fazer imagens e tirando-lhe o caráter pictórico ao trabalhar com seus os elementos visuais que construiriam o objeto gráfico e potencializando ainda mais seu caráter mecanicista ou factográfico, definindo os suportes como meios de divulgação e reprodução em massa de tais construções visuais.

O estranhamento, próximo ao sentido que Chklovski cunhou, na fotomontagem estaria no caráter desnaturalizador das imagens, através do seu recorte, do processo de montagem e no uso outros elementos ligados à *Faktura* (Rowel, 2014. p. 85), como as texturas tipográficas, as linhas e as cores na elaboração de uma peça gráfica, até se chegar ao extremo do olhar da câmera fotográfica, recortando e marcando a realidade com ação da máquina sobre esta.

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

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

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

Voltando a Chklovski, seria o papel da arte lançar este olhar, inquiridor e desmistificador da realidade aos objetos que dela fazem parte. O estranhamento não estaria na obra revelada e produzida nos recortes e na montagem das imagens, ele estaria no processo anterior à própria criação, no ato como instrumento de elaboração artística, o Foto-olho / Фото-глаз, destacando e revelando nuances pela construção de um olhar estaria presente na ênfase de que o produto seria um objeto artístico e, portanto, da vida cotidiana. Este modo de vida contrastaria com a visão naturalista de que a verdade da câmera estaria na mimese da imagem fotográfica icônica, próxima formalmente ao objeto que ela representa.(Figuras 01 , 02, 03)

Figuras (1,2,3): Fonte: (1) Rodtchenko. Colunas do Museu da Revolução [Колонны Музея Революции] 1926. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/432/#previewPhoto>>. Acesso em: 10 jun. 2018. (2) Rodtchenko. Varvara Stepanova. [Варвара Степанова]. 1924. Disponível em: <<https://club.foto.rulassics/photo/432/#previewPhoto>>. Acesso em: 10 jun. 2018.(3) Rodtchenko. Escada de incêndio. Da série Casa do Açougue. 1925 [Пожарная лестница. Из серии "Дом на Мясницкой"]. Disponível em: <<https://club.foto.ru/classics/photo/423/https://club.foto.ru/classics/photo/432/#previewPhoto>>. Acesso em: 10 jun. 2018.



(1)



(2)



(3)

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

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

Ostranenie e o V-Effect

Um dos primeiros momentos da arte após a revolução de outubro de 1917, e o gradativo processo de centralismo político, seriam os novos paradigmas para a nova arte, o debate entre Lenin e Bogadonov (Sochor, 1988), quando surgem as diretrizes para elaboração de um programa geral para a culturalização da arte, que traria para as hostes estatais uma discussão artística mais refinada e que se baseava na criação de aparelhos do Estado para essas transformações.

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

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

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

As primeiras exposições do INKhUK e do OBMOKhU, além das ações artísticas do UNOVIS e do PROUN seriam em si uma nova forma de descaracterizar espaço artístico com suas solenidades e reverências para espaço de criação e intervenção artística, sendo as obras expostas não individuais, consolidando o termo “coletivo” para ações conjuntas e os objetos dispostos misturavam arquitetura, design, escultura e objetos do dia a dia, fazendo com o espaço museu o que Duchamp não conseguira, tirar-lhe o sentido original de qualificador da arte (Figuras 4 e 5) .

Figuras: Exposições do INKhUK, OBMOKhU e UNOVIS: (4) Catálogo Exposição Unovis. Сборник «Уновис» 2-е издание Витебского творкома «Уновис» A coleção "Unovis" 2ª edição do comitê criativo da Vitebsk, Unovis. Витебск. Январь, 1921 год. Vitebsk Janeiro de 1921. <http://www.togdazine.ru/tag/143>. Capturado em 06 junho de 2018. (5) Segunda exposição de primavera da OBMOKhU, Moscou Maio-Junho de 1921. OBMOKhU https://monoskop.org/OBMOKHU#mediaviewer/File:Second_Spring_Exhibition_of_OBMOKhU_Moscow_May-June_1921.jpg. Capturado em 06 de Junho de 2018



(4)



(5)

No mesmo contexto Brecht se assumia fazendo ao teatro, modificando-lhe suas estruturas tradicionais ao enunciar o seu conceito de *verfremdungseffekt*, o *v-effekt*, o efeito de

distanciamento, ou desmistificação para algumas traduções, em relação a sua proposta de posicionamento político sobre as suas peças, como coloca em análise Peixoto:

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

Tal modificação estaria relacionada à transformação da arte que se refletiria nessa mudança do espaço da própria arte, não apenas o este espaço era transmutado, mas os objetos que lá estariam também, e isto ocorreria por uma nova visão artística que mudaria os objetos ao impingir-lhes uma refuncionalização, a partir do olhar que destacaria suas novas particularidades, tornando o comum e o prosaico “assombrosos”, ou nas palavras de Benjamim re-encantadas. No seu texto sobre reprodutibilidade Benjamin (2014) o papel da arte alçaria a dar novos significados ao cotidiano politizando-o, refuncionando-lhe o sentido das coisas. Levando à necessidade de criação por Chklovski de um neologismo para expressar o “desencantamento” naturalista da arte, trazendo-lhe mundo cultural e político, e re-encantando esta arte ao dar-lhe uma dimensão de fenômeno (aquilo que chamar atenção) pelo olhar do estranhamento, destacando coisas que passariam por naturais pelo olhar acostumado e automatizado da aceitação passiva das coisas do mundo como elas simplesmente seriam.

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

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

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

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

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

3 Conclusão: O estranhamento pelo olhar técnico

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

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

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

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

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

Referências

- Abbagnano, N. (1998). *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. 21. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Aades, 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.
- Benjamin, W. (2014). *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense.
- Burger, P. (2012). *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify.
- Ceia, C. (2009). Estranhamento (Ostraniene). *E-dicionário de termos literários*. Dez. 2009. Disponível em: <[http://edtl.fcsh.unl.pt/encyhttp://www.fcsh.unl.pt/Sociais e clopedia/estranhamento-ostraniene](http://edtl.fcsh.unl.pt/encyhttp://www.fcsh.unl.pt/Sociais_e_clopedia/estranhamento-ostraniene)>. Acesso em: 9 abr. 2018.
- Chklovski, V. (1976). A arte como procedimento. IN: EIKHENBAUM, Boris. **Teoria da literatura: os formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, pp. 39-56.
- Chklovski, V. (1978). Nascimietno y vida de la FEKS, 1928. In RAPISARDA, Giusi. *Cine y Vanguarda em la Unión Soviética: La Fábrica de Actor Excéntrico (FEKS) Colecion Comunicacion Visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chklovski, V. (1978). El Lenguaje cinematográfico de "La Nueva Babilónia", 1930. In RAPISARDA, Giusi. *Cine y Vanguarda em la Unión Soviética: La Fábrica de Actor Excéntrico (FEKS) Colecion Comunicacion Visual*. Barcelona: Gustavo Gili..
- Dictionary Academic. *Lubok*. Dictionary Academic. 2017.
- Klutsis, 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.
- Lienkov, E. V. (2017). *Hegel e a "Alienação"*. 1972. Lendo Ilienkov (Читая Ильенкова).
- Marx, K. (2008). *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Traduzido por Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo.
- Marx, K., & Engels, F. (1986). *A Ideologia Alemã*. 5. ed. São Paulo: Hucitec.
- Peixoto, F. (1974). *Brecht Vida e Obra*. Guanabara/Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Rowell, M. (1978). 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, p. 15-22., [s. l.], 1996. Disponível em: <http://roderic.uv.es/handle/10550/29911%5Chttp://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29911/montaje_cinematografico.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 abr. 2018.
- Sochor, Z. (1988). *Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy*. Studies of the Harriman Institute. New York: Cornell University Press. Ithaca and London.
- Tarabukin, N. (1977). "Del caballete a la máquina" en TARABUKIN, Nikolai. **El último cuadro /Del caballete a la máquina**. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tarabukin, N. 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