

O olhar moderno e o efeito de estranheza¹

Erika Zerwes²

Resumo: Este artigo se detém em uma característica estética específica da fotografia moderna, o efeito de estranheza. Busca-se retrazar os caminhos que percorreu, desde que foi incorporada na fotografia, se tornando marcante nas vanguardas russa e alemã de entreguerras, até se estabelecer como parte do léxico imagético moderno. Ao mesmo tempo, atenta-se para a progressiva perda de intenção política que sofreu ao ser incorporada à cultura visual durante a primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Cultura visual; Fotografia moderna; Vanguardas fotográficas.

The Modern Look and the Strangeness Effect

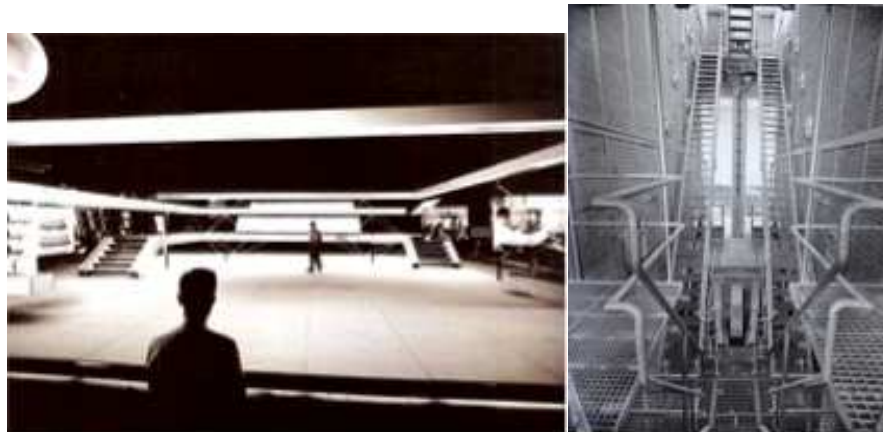
Abstract: This paper focuses on a specific characteristic of the modern photograph, the strangeness effect. It seeks to retrace the paths taken since it was incorporated in the photograph, becoming a remarkable aesthetic feature to Russian and German vanguards of the interwar, until it was fully established as part of a modern visual lexicon. At the same time, its progressive loss of political intention as it was incorporated in the visual culture during the second half of the 20th century is stressed.

Keywords: Visual Culture; Modern Photograph; Photograph Avant-Garde.

Tendo se estabelecido e trabalhado em São Paulo a partir da década de 1940, o fotógrafo publicitário de origem alemã, Hans Gunter Flieg, registrou diversas facetas do ímpeto de modernização que estava transformando, de muitos modos, a vida e a visualidade da cidade. A partir de registros da arquitetura, de paisagens urbanas e industriais, de maquinário e objetos de consumo, entre outros assuntos, aparecem, em suas fotografias, o processo de industrialização e a grande urbanização da cidade que já então se queria moderna³.

É possível supor que a ligação do fotógrafo com esta vontade de modernidade não é gratuita, pois muitas das suas fotografias apresentam, para além de objetos e temáticas próprias da modernidade, também um olhar e um léxico ou vocabulário imagético

efetivamente modernos. A atenção à plasticidade de objetos mecânicos, técnicos, não naturais é uma característica presente na fotografia moderna (ver imagens abaixo), assim como o enquadramento que privilegia linhas e *grids*⁴ (imagens 1 a 4) e, o que nos interessará particularmente, o deslocamento do olhar que alguns de seus enquadramentos propõem (imagens 5 a 10). Indissociável destas características estéticas, nota-se um uso bastante rigoroso da técnica fotográfica. As fotografias de Flieg têm, em sua maioria, iluminação, foco e contraste precisos, como se pode ver nas imagens 1, 2, 5 e 8.



Imagens 1 e 2: Hans Gunter Flieg. *Estande da Mercedes-Benz, na Exposição Internacional de Indústria e Comércio*, 1960; *Usina de tratamento e incineração de lixo da Ponte Pequena*, 1959.



Imagem 3: Aleksandr Rodchenko. *Degraus*, 1930.

Imagem 4: Albert Renger-Patzsch. *Fábrica Ruhrchemie*, 1934.

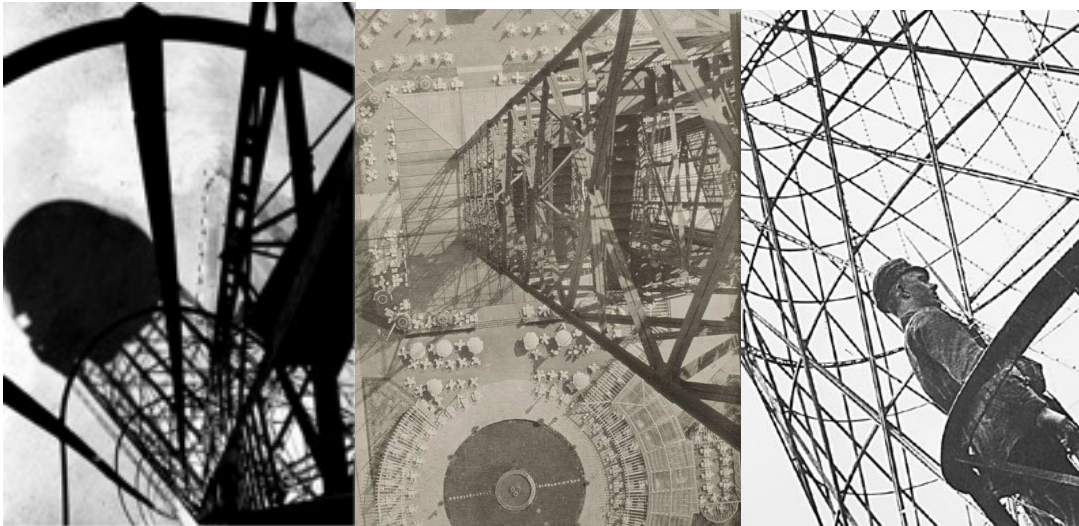


Imagem 5: Hans Gunter Flieg. *Torre da Willys-Overland em São Bernardo do Campo, 1954.*

Imagem 6: László Moholy-Nagy. *Torre de rádio de Berlim, 1928.*

Imagem 7: Aleksandr Rodchenko. *Guarda na Torre Shukov, 1929.*

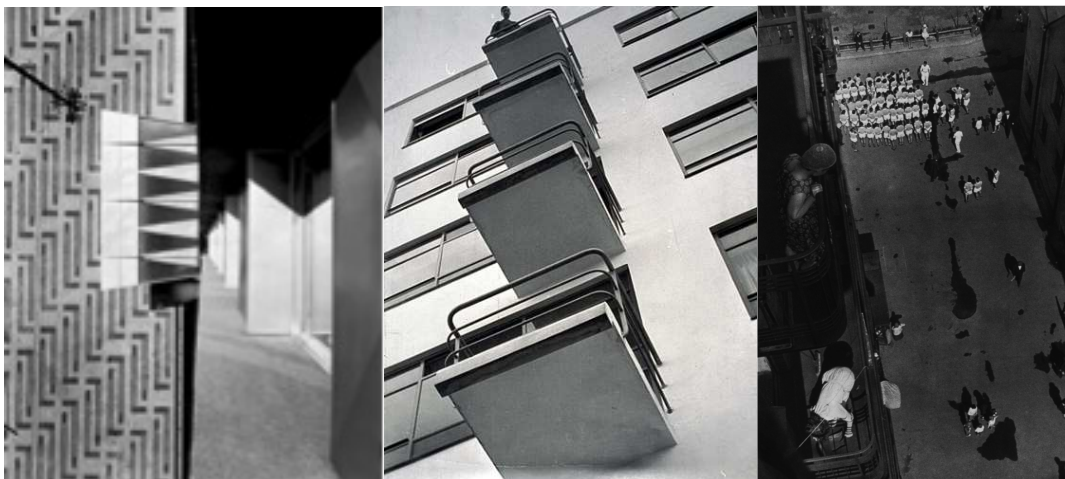


Imagem 8: Hans Gunter Flieg. *Calçada e marquise do edifício-sede da Pirelli, 1961.*

Imagem 9: László Moholy-Nagy. Da série *Varandas da Bauhaus, 1925-1928.*

Imagem 10: Aleksandr Rodchenko. *À passeata, da série Pátios, 1928-1930.*

Todos estes aspectos já estavam incorporados à prática fotográfica na década de 1950. No entanto, antes de se tornarem padrões visuais modernos, tais aspectos, além de uma quantidade de outros, apareceram como parte de um debate maior que aconteceu na Europa e América do Norte nas décadas de 1920 e 1930, procurando definir – não sem muitas controvérsias – o que seria uma linguagem e técnica próprias ao meio da fotografia. Posições muito firmes deste debate foram estabelecidas, em especial na Rússia e na Alemanha natal de Flieg, pouco mais de uma década antes de ele iniciar seu treinamento técnico em fotografia com Gerte Karplus na Berlim de 1939. (DERENTHAL, 2014, p. 20). A cultura visual alemã do período em que Flieg cresceu e tomou contato com o fazer fotográfico era tão permeada

pela imagem técnica, e pela fotografia em particular, que já em 1928 o teórico Johannes Molzahn escreveu que “não se deve mais ler, se deve ver!”⁵. Duas das vozes que ganharam mais repercussão nos debates alemães do entreguerras, acerca da fotografia moderna, foram as de Albert Renger-Patzsch⁶ e a de László Moholy-Nagy⁷.

Apesar de as posições destes dois fotógrafos serem discordantes em diversos aspectos, em especial quanto ao uso da técnica, a prática fotográfica que vinha sendo desenvolvida por um e outro tinha um objetivo declarado semelhante. Em 1927 Moholy-Nagy afirmou que:

Existem infinitos mundos escondidos de nosso olhar no que diz respeito à fotografia. É necessário extrair das leis inerentes do meio um resultado correspondente: uma linguagem exata da fotografia. (MOHOLY-NAGY, 1989, p. 89).

Neste artigo, o autor defendia o uso da fotografia na publicidade por acreditar em um caráter ao mesmo tempo heurístico e pedagógico da imagem fotográfica, terminando por cunhar sua famosa afirmação de que o “analfabetismo do futuro será a ignorância da fotografia”. (MOHOLY-NAGY, 1989, p. 90). Neste mesmo ano de 1927, Renger-Patzsch afirmou, em um artigo significativamente intitulado *Objetivos*, que a “fotografia tem sua própria técnica e seus próprios meios” (grifos no original). Mais à frente, ele continua dizendo que:

Para fazer justiça à rígida estrutura linear da tecnologia moderna, ao gradeado (*gridwork*) elevado dos guindastes e pontes, ao dinamismo de máquinas operando em mil cavalos de potência – apenas a fotografia é capaz disso. (RENGER-PATZSCH, 1989, p. 105, grifos no original).

Segundo ele, o que para muitos era entendido como um defeito, a saber “a reprodução mecânica da forma” (grifos no original), seria “o que a torna superior a todos os outros meios de expressão”, terminando por afirmar:

Deixemos então a arte para os artistas, e tentemos usar o meio fotográfico para criar fotografias que perseverem por causa de suas qualidades *fotográficas* – sem tomar emprestado da arte. (RENGER-PATZSCH, 1989, p. 105, grifos no original).

Um debate parecido entre artistas e fotógrafos, que experimentavam com a busca do que seria uma linguagem e técnica próprias da fotografia, também estava acontecendo na Rússia – onde não faltaram igualmente controvérsias e discórdias. Nesta Rússia soviética, mas ainda não completamente stalinista, da segunda metade da década de 1920, tal debate foi balizado por uma atenção especial ao papel social e político da fotografia, e teve como um de seus protagonistas o construtivista Aleksandr Rodchenko⁸. Entre 1927-28, Rodchenko publicou uma série de artigos defendendo ao mesmo tempo um papel pedagógico que a fotografia teria – a capacidade de ensinar as pessoas a “ver a partir de diversos pontos e em

todos os tipos de iluminação” (RODCHENKO, 2005, p. 200) – e a necessidade de afastar a fotografia dos cânones da arte tradicional para que ela pudesse operar o que foi entendido como uma revolução do olhar. Em um trecho do artigo *Os caminhos da fotografia contemporânea*, publicado em 1928, Rodchenko afirmou que

a cidade contemporânea, com seus prédios de múltiplos andares, prédios de fábricas, indústrias, etc., especialmente erguidos, vitrines de dois ou três andares, trens, automóveis, propagandas de luz e espaço, navios transatlânticos, aviões. (RODCHENKO, 2005, p. 208-211)

Todos estes elementos do mundo contemporâneo teriam “queira ou não, alterado a psicologia costumeira da percepção visual.” (RODCHENKO, 2005, p. 208-211). Da mesma forma, segundo ele, “para ensinar as pessoas a enxergar novos pontos de vista, é necessário fotografar os objetos comuns, bem conhecidos, a partir de pontos de vista completamente inesperados e em posições inesperadas [...]”. (RODCHENKO, 2005, p. 212). Rodchenko estava, nestes artigos, defendendo uma parte de sua produção fotográfica que realizou experimentações estéticas de deslocamento do olhar, baseadas no conceito de “estranhamento” ou “desfamiliarização” (imagens 7 e 10).

Esta noção ou efeito de tornar estranho o que seria familiar não era novidade. Carlo Ginzburg mostra como este tipo de procedimento já estava presente na Roma antiga. Em sua análise, ele considera o estranhamento de certa forma como Rodchenko intencionava utilizá-lo na fotografia: como um mecanismo pedagógico, de ensinar mesmo a ver. (GINZBURG, 2001, p. 41). Porém, segundo Simon Watney, as ideias desenvolvidas em cima da possibilidade de as representações do mundo darem forma, ou mesmo transformarem a consciência dos indivíduos, tiveram suas bases na união de duas noções presentes em pensamentos específicos do século XIX: o ideal estético de uma percepção pura, não corrompida pelo hábito, e a interpretação marxista de uma verdadeira consciência em oposição à uma falsa. (WATNEY, 1982, p. 157). Desde Rousseau e Diderot, e em especial no pensamento romântico, para Goethe e Wordsworth entre outros, os hábitos foram muitas vezes vistos como uma presença maléfica no cotidiano. Assim também foi para Monet, Cézanne, Pissarro e Van Gogh. Estes artistas todos escreveram sobre o desejo de recuperarem o olhar puro da infância, havia muito perdido; descreveram uma visão pura e imediata ligada à infância, que teria sido corrompida pelo contato com as convenções sociais⁹. Para Watney, no entanto, foi o heterogêneo grupo de escritores e poetas futuristas na Rússia pré-revolucionária que buscou estabelecer um desenvolvimento prático destes ideais românticos, através principalmente de teorias, como a do poeta Khlébnikov (1885-1922), que buscava a

construção de um novo homem e de uma nova cultura por meio da criação de uma nova linguagem, despida das convenções sociais solidificadas pela tradição¹⁰.

A teoria futurista não fazia distinção entre o fazer artístico e político. Deste modo, o rompimento com a linguagem tradicional – que equivalia ao rompimento com a sociedade tradicional e os valores burgueses – partiu de técnicas e efeitos simbólicos como o recorte e a justaposição de palavras e imagens, a criação de neologismos e a apropriação de dialetos. Khlébnikov havia emprestado muitas destas características de sua poesia da pintura cubista: a estrutura do enredo, a métrica, as rimas, níveis de linguagem, etc. (BAROOSHIAN, 1976, p. 32). O caminho inverso ocorreu quando, no âmbito das artes plásticas, boa parte destas estratégias permaneceram válidas com as fotomontagens e fotografias de Rodchenko e outros artistas de vanguarda do período do entreguerras. O cubismo teria, assim, sido recebido e assimilado pelos futuristas como um ataque à arte tradicional, e teria saído do âmbito unicamente estético e se alçado a pretensões sociais e políticas. A estratégia usada para este alargamento de atuação da arte foi a quebra do hábito pelo estranhamento do familiar.

Victor Chclovski, um dos principais teóricos formalistas¹¹, já havia, em 1914, alertado para o que seria a obsolescência da língua russa e a necessidade da criação de uma nova linguagem por meio da arte. Os hábitos teriam, com o tempo, causado uma perda progressiva do significado simbólico das palavras, sobrando, segundo ele, intactas apenas as imagens (WATNEY, 1982, p. 158). No entanto, foi em *A arte como procedimento*, publicado no mesmo ano da revolução bolchevique, que ele desenvolveu com mais clareza o conceito de “estranhamento” ou “efeito de estranheza” (*ostraniénie*) aplicado às artes visuais¹². Partindo do pensamento tanto formalista quanto futurista, Chklovski propôs que, ao tornar estranho o familiar e ao tornar mais difícil a percepção das formas, o observador não permaneceria passível frente à obra, mas executaria a ação de decodificá-la e interpretá-la para lhe conferir significado. O observador seria modificado intelectualmente pelo contato com a imagem.

Após outubro de 1917, o futurismo foi se enfraquecendo como grupo prioritariamente literário, mas seus membros permaneceram produzindo durante a década seguinte, associados aos novos grupos de vanguarda que surgiram na Rússia pós-revolucionária. Chclovski, Vladimir Maiakovski, Serguei Tretiakov e Ossip Brik, entre outros, permaneceram juntos no LEF – sigla para *Frente Esquerda das Artes*, grupo do qual Rodchenko também fez parte¹³ – onde eles direcionaram seus trabalhos não tanto para a linguística, mas se voltaram ao estudo das novas linguagens visuais: o cinema e a fotografia. (WATNEY, 1982, p. 161).

Na década de 1920, Chclovski se tornou um dos mais importantes teóricos do grupo LEF. Seu pensamento foi fundamental para a tentativa de construção de uma arte engajada e revolucionária segundo os padrões das vanguardas do entreguerras. Leah Dickerman reafirma este papel fundamental do formalismo, dizendo que, de sua união com o marxismo, foram formados nada menos do que os dois pilares teóricos fundamentais da arte produzida pelos membros do LEF: a ideia de que as técnicas da arte, bem como suas estruturas e suas formas, são produtos ideológicos, o que faria com que uma arte que fosse engajada na transformação social devesse criar novas maneiras de representação estética; e a ideia de que a arte revolucionária, ao contrário da arte tradicional, é uma instância ativa, e não passiva, em que produtor e receptor passam a ter seus papéis aproximados, exercendo ambos a tarefa da construção racional da obra – no caso do artista, o lidar com os materiais e no caso do observador, a leitura das formas. (DICKERMAN, 1997, p. 55-56).

Durante esta década de 1920 existiu um intenso intercâmbio entre a arte russa e a alemã. Depois que se amainaram os conflitos seguintes às revoluções de fevereiro e outubro de 1917, houve uma maior reabertura da Rússia para o Ocidente, e já em 1922, Maiakovski, Brik, Boris Pasternak, entre outros, haviam viajado para Berlin, dando início a uma série de encontros que continuariam por toda a década, entre os membros da vanguarda alemã, em especial, os dadaístas, e os entre os mais diversos artistas russos de tendências construtivistas, não só os futuristas. Este intercâmbio ilumina, até certo ponto, as pretensões de artistas e teóricos da época, que acreditavam em um valor pedagógico e universal da comunicação artística, pois além de muitos de seus membros serem também professores em instituições de ensino como a *Bauhaus* alemã ou a *Vkhutemas* russa¹⁴, existiram diversos e importantes projetos transnacionais envolvendo obras, artistas e teóricos. Uma grande quantidade de livros, monografias e catálogos apareceram – somente sob direção da *Bauhaus*, foram publicados quatorze livros com ensaios de artistas e teóricos de toda a Europa. Um grande fluxo de revistas também apareceu ou ganhou maior visibilidade nos primeiros anos da década, como as alemãs *G* e *Mertz*, a holandesa *De Stijl*, a húngara *MA*, e a *Veshch / Objet / Gegenstand*, que era publicada sob a direção de El Lissitzki em russo, francês e alemão. Finalmente, foram realizadas importantes exposições – em especial pode ser citada a *Film und Foto*, que aconteceu em Stuttgart em 1929. A *Fifo*, como ficou conhecida, trouxe grande quantidade de imagens de fotógrafos de cinco países, e expôs fotografias de Moholy-Nagy, Renger-Patzsch e Rodchenko, entre outros¹⁵. Estes intercâmbios propiciaram que os artistas e teóricos envolvidos com o construtivismo tornassem este um movimento internacionalizado, apesar de heterogêneo. As notícias, as inovações e os desdobramentos artísticos, que

chegavam rapidamente ao conhecimento das vanguardas de diferentes países, carregaram também o desenvolvimento da estética fotográfica pautada pelo deslocamento do olhar e pelo “efeito de estranheza”.

Na metade da década de 1920, tanto livros como *Pintura, fotografia, filme* de Moholy-Nagy, e *América: o livro de imagens de um arquiteto*, de Erich Mendelsohn (1895-1953), quanto a profusão de fotografias vernaculares, que eram também veiculadas pela imprensa ilustrada, trouxeram imagens feitas a partir de ângulos oblíquos, e chegaram logo ao conhecimento de Rodchenko no período em que ele estava consolidando seu fazer fotográfico. Uma das imagens que o livro de Moholy-Nagy trouxe publicada foi justamente a fotografia da *Chaminé*, de Renger-Patzsch (imagem 11), que Rodchenko afirmou ter usado como referência para a realização das fotografias de sua série *Pinheiros*¹⁶ (imagem 12). A estética fotográfica dos ângulos oblíquos foi se consolidando, desta forma, sem fronteiras entre os países e sem fronteiras entre as chamadas alta e a baixa arte, sendo produto de um contato estreito entre estes artistas e fotógrafos. Assim, não caberia falar em um inventor ou único criador da visão a partir de pontos de vista deslocados na fotografia. (GALASSI, 2002, p. 114-115). Pode-se afirmar, no entanto, que foi próprio da arte da vanguarda russa o cunho ideológico que a teoria do estranhamento conferiu à estética fotográfica. (WATNEY, 1982, p. 155-175).

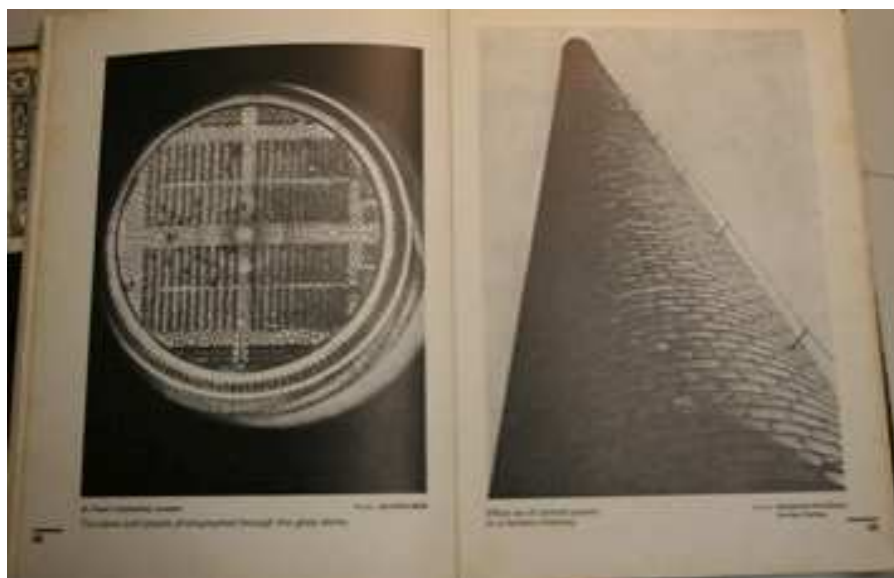


Imagem 11: Páginas do livro *Pintura, fotografia, filme*.



Imagem 12: Aleksandr Rodchenko. *Pinheiros*. 1927.

Imagem 13: *Página de Sovetskoe foto*. 1928.

Os deslocamentos espaciais vividos pelo “efeito de estranheza”, no entanto, foram modificando-se e causando inflexões em sua utilização, na medida em que este elemento estético foi sendo incorporado em diferentes práticas artísticas e fotográficas, e com diferentes objetivos. Nesse sentido, Walter Benjamin ressaltou, em duas ocasiões diferentes, a perda do caráter político da fotografia moderna ao ser transposta para a chamada *Nova Objetividade*, encarnada nas fotografias de Renger-Patzsch. Em *Pequena história da fotografia*, de 1931, ele afirmou que “na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é: ‘o mundo é belo’.” (BENJAMIN, 1996). Já em 1934, em *O autor como produtor*, Benjamin dá os nomes aos bois:

Mas acompanhemos um pouco mais longe a trajetória da fotografia. Que vemos? Ela se torna cada vez mais matizada, cada vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los. Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo. Este é o título de conhecido livro de imagens de Renger-Patzsch, que representa a fotografia da “Nova Objetividade” em seu apogeu. Em outras palavras, ela conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados. (BENJAMIN, 1996, p. 128-129).

Como Benjamin indica, ao final desta década, os experimentos visuais das vanguardas teriam sido incorporados na arte como “modismo”. A noção de “estranhamento” aplicada à estética fotográfica havia ganhado tal visibilidade durante a década de 1920, que teria se consolidado como um estilo, parte integrante de um léxico próprio à visualidade moderna, uma voga que conferia a chancela de moderna à imagem produzida segundo seus preceitos.

(BENJAMIN, 1996, pp. 128-129). Tanto que, na edição nº 4, de abril de 1928, a revista *Sovetskoe foto* publicou uma carta anônima enviada à redação, juntamente com uma nota de aval dos editores, com acusações de que Rodchenko havia feito imagens que plagiavam fotógrafos internacionais (imagem 13). Em questão estava a opção estética dos ângulos oblíquos, estabelecendo um paralelo entre as fotografias de Rodchenko e fotógrafos ocidentais, de países capitalistas, cujas arte e linguagem estética eram consideradas formalistas e burguesas, destituídas de conteúdo ideologicamente válido.

Além de uma fotografia de barcos, realizada por Rodchenko em 1926, que foi contrastada com uma imagem semelhante feita pelo americano Martin, o artigo acusatório trouxe a fotografia da *Chaminé* de Renger-Patzsch, feita em 1924, comparando-a com uma fotografia da série dos *Pinheiros*, feita por Rodchenko em 1927, e também a fotografia de um dos prédios da *Bauhaus*, de László Moholy-Nagy, sem data, comparada a uma das imagens do prédio da rua Miasnitskaia, em que Rodchenko morava em Moscou, feita em 1926¹⁷. Esta acusação de plágio seria, na verdade, uma acusação de que Rodchenko teria adotado um formalismo burguês por realizar imagens a partir de pontos de vista deslocados ou oblíquos – uma estética já então dissociada de seu conteúdo político. Tal acusação deixa melhor transparecer como a estética dos ângulos oblíquos viajou entre diferentes países, sendo adotada por diferentes grupos e artistas, com diferentes objetivos. Assim, após ser elaborada pelo futurismo russo como uma estratégia linguística, e depois convertida para a arte engajada dos construtivistas após a revolução, a estética do estranhamento havia sido incorporada ao léxico visual do modernismo ocidental.

Em seus deslocamentos temporais e espaciais, portanto, ao mesmo tempo em que as fotografias feitas a partir de ângulos oblíquos foram dissociando-se de um discurso político, foram também se consolidando como parte integrante da cultura visual do Ocidente. Estes mesmos pontos de vista deslocados permanecem até hoje como um léxico imagético próprio da fotografia moderna, sendo, como já foi dito, encontrados inclusive no trabalho fotográfico que Hans Gunter Flieg realizou na cidade de São Paulo a partir de meados do século XX.

Como fotógrafo publicitário, fazia parte do ponto de vista das fotografias de Flieg, a incorporação também dos pontos de vista dos seus clientes, daqueles que haviam contratado o seu trabalho. Nesse sentido, pode-se pensar que a ênfase que muitas das suas imagens conferem ao moderno pode ser entendida também como um recurso publicitário, tanto uma tentativa de associação dos produtos e serviços anunciados a um discurso de inovação, quanto de convencimento de um público ávido por modernidade. Em sua fotografia, este deslocamento do olhar aparece já sem nenhum resquício daquele histórico de engajamento e

vontade de atuação política e social da década de 1920, mas ainda traz, para além de sua associação com o moderno e o modernismo, uma vocação para a comunicação de massas, e para a produção técnica ou produtivista em detrimento de uma noção tradicional de arte e de artista – como advogavam muitos dos membros das vanguardas do entreguerras.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn (Org.). **The 20th-Century Poster. Design of the Avant-Garde.** Abeville Press: New York, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas I.** São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BAROOSHIAN, Vahan D. **Russian Cubo-Futurism 1910-1930, a Study in Avant-Gardism.** The Hague: Mouton, 1976.
- BURGI, Sergio (Org.). **Flieg. Indústria, arquitetura e arte na obra de Hans Gunter Flieg, 1940-1980.** São Paulo: IMS, 2014.
- CHIPP, H. B. (Org.). **Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DABROWSKI, Magdalena; DICKERMAN, Leah (Org.). **Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography.** New York: Museum of Modern Art, 2002.
- DICKERMAN, Leah. **Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness.** Tese de doutoramento em filosofia defendida na Universidade de Columbia, 1997.
- ERLICH, Victor. **Russian Formalism: history, doctrine.** Paris: Mouton, 1969.
- FABRIS, Annateresa. **Um olhar sob suspeita.** Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 14. n. 2. p. 107-140, jul.-dez., 2006.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **A Estratégia dos Signos.** São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FRIZOT, Michel (Org.). **The New History of Photography.** Köln: Köneman, 1998.
- GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira, nove reflexões sobre a distância.** São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. **Grids.** October, v. 9, verão de 1979.
- LAVRENTIEV, Aleksandr. (Org.) **Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future.** New York: Museum of Modern Art, 2005.
- LUGON, Olivier (Org.). **La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939).** Nîmes: Éditions Jacqueline Chambom, 1997.
- MARGOLIN, Victor. **The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946.** Chicago: University Of Chicago Press, 1998.

PHILLIPS, Christopher (Org.). **Photography in the Modern Era**. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. Boris (Org.). **A Poética de Maiakóvski através de sua Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

WATNEY, Simon. Making Strange: the shattered mirror. In: BURGÍN, Victor (Org.). **Thinking Photography**. London: Macmillan Press, 1982.

ZERWES, Erika. **A Fotografia Eloquente. Arte e política em Aleksandr Rodchenko**. Dissertação de Mestrado. IFCH-UNICAMP, 2008.

Notas

¹ Uma versão deste artigo foi apresentada em comunicação oral no *Simpósio Modernismos em Diálogo: O Papel Social da Arte e da Fotografia a partir da Obra de Hans Gunter Flieg*, realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre os dias 13 e 15 de abril de 2015.

² Pós-doutoranda no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP. Doutora em História pelo IFCH-UNICAMP com a tese *Tempo de Guerra – Cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da Agência Magnum, 1936-1947* e Mestre pela mesma instituição com a Dissertação *A Fotografia Eloquente. Arte e política em Rodchenko, 1924-1930*. erikazerwes@gmail.com

³ Algumas das empresas e indústrias fotografadas por Flieg foram a Mercedes, Pirelli, Brown Boveri e a Cristais Prado. Ver BURGI, Sergio (Org.). *Flieg. Indústria, arquitetura e arte na obra de Hans Gunter Flieg, 1940-1980*. São Paulo: IMS, 2014.

⁴ Sobre este aspecto na arte moderna, ver KRAUSS, Rosalind. *Grids*. October, v. 9, p. 50-64, verão de 1979.

⁵ MOLZAHN, Johannes. *Il ne faut plus lire! Il faut voir!* In: LUGON, Olivier (Org.). *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambom, p. 62, 1997. Assim como os demais citados neste trabalho, este trecho tem tradução livre da autora.

⁶ Albert Renger-Patzsch (1897-1966) foi químico de formação e teve importante atuação dentro da fotografia moderna. Realizou fotografias meticulosas enfatizando os aspectos formais e estéticos de plantas, de arquitetura e de máquinas, por meio de *closes* e enquadres fechados, com grande profundidade de campo. Sua abordagem foi pautada pelo realismo, criando um paralelo com o movimento da *Nova Objetividade* que se desenvolvia na pintura alemã nas primeiras décadas do século XX. Publicou o livro *O Mundo é Belo* em 1928, que trouxe fotografias feitas com esta abordagem realista e estetizante.

⁷ O húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) foi figura fundamental do construtivismo alemão e professor da *Bauhaus*. Desenvolveu pesquisas sobre a imagem fotográfica e a percepção humana a partir de fotomontagens, fotogramas (fotografias feitas sem câmera) e fotografias, cuja mais conhecida expressão é seu livro *Pintura, Fotografia, Filme*, de 1925. Segundo ele, a imagem técnica teria papel fundamental dentro da constituição sensorial do homem moderno.

⁸ Aleksandr Rodchenko (1891-1956) foi um dos principais artistas do construtivismo russo. Pintor, *designer*, escultor, fotógrafo, professor da *Vkhutemas* – escola de artes aplicadas que existiu em Moscou de 1920 a 1930. Ele abandonou a pintura de cavalete nos primeiros anos da década de 1920 em favor da imagem técnica e, em especial, da fotomontagem e da fotografia.

⁹ Cézanne chegou a afirmar, em 1903: “[...] Depois de ver os grandes mestres que lá repousam (referindo-se ao Louvre), é preciso sair depressa e vivificar em si mesmo, em contato com a natureza, os instintos, as sensações de arte que residem em nós.” In: CHIPPEL, H. B. (Org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, p. 15, 1999.

¹⁰ Watney aponta a semelhança entre os futuristas e a vanguarda surrealista, que também propôs uma teoria literária que rompia com as técnicas tradicionais. Ver WATNEY, Simon. *op. cit.* In: BURGÍN, Victor (Org.). *op. cit.*, p. 157.

¹¹ Sobre o formalismo, ver ERLICH, Victor. *Russian Formalism: history, doctrine*. Paris: Mouton, 1969.

¹² SCHNAIDERMAN, Boris. Boris (Org.). *A Poética de Maiakóvski através de sua Poesia*. São Paulo: Perspectiva, p. 54, 1971; FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, p. 34, 1981.

¹³ Sobre o grupo LEF, e em especial sobre a produção fotográfica deste grupo, ver ZERWES, Erika. *A Fotografia Eloquente. Arte e política em Aleksandr Rodchenko*. Dissertação de Mestrado. IFCH-UNICAMP, 2008.

¹⁴ Sobre a *Vkhutemas*, ver ZERWES, Erika. *Op. cit.*, p. 167-174.

¹⁵ Sobre a internacionalização do construtivismo ver ADES, Dawn. *Function and Abstraction in Poster Design*. In: ADES, Dawn (Org.). *The 20th-Century Poster. Design of the Avant-Garde*. Abeville Press: New York, 1984, p. 59. Sobre a *Film und Foto* em especial, ver MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University Of Chicago Press, p. 160, 1998; HAUS, Andrea. *Film und Foto, Stuttgart, 1929*. In: FRIZOT, Michel (Org.). *The New History of Photography*. Köln: Köneman, p. 466, 1998.

¹⁶ Ver RODCHENKO, Aleksandr. *Downright ignorance or a mean trick?* In: PHILLIPS, Christopher (Org.). *op. cit.*, p. 246.

¹⁷ ANONYMOUS. *Open Letter to the editors*. In: PHILLIPS, C. (Org.). *op. cit.*, p. 243. O artigo de Annateresa Fabris intitulado *Um olhar sob suspeita* refaz a polêmica que se seguiu às acusações. Ver FABRIS, Annateresa. *Um olhar sob suspeita*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 14. n. 2, p. 107-140, jul.- dez., 2006.