



ARQUITETURA & COLLAGE

um catálogo de obras
relevantes do século XX

GLADYS NEVES DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA

ARQUITETURA & COLLAGE

um catálogo de obras relevantes do século XX

Gladys Neves da Silva

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

ORIENTADOR: FERNANDO FREITAS FUÃO

PORTO ALEGRE, MAIO/ 2005

“Eu me permito ser conduzido pelo trabalho em processo de nascedouro, de estar nascendo, e coloco meu acreditar nele. Eu não reflexiono. As formas surgem agradáveis ou estranhas, hostis ou inexplicáveis. Elas nasceram de si mesmas. Parecem, de minha parte, que apenas movimento minhas mãos. Essas luzes, essas sombras que a chance nos enviou devem ser bem vindas com espanto e gratidão. A chance, por exemplo, que guia os nossos dedos quando cortamos ou rasgamos ou recortamos o papel, e as figuras surgem, dão acesso aos mistérios, revelam para nós o profundo progresso da vida”.

Hans Arp

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Fernando Fuão que, além de meu orientador, me “contaminou” com as collages.

À minha família que durante este percurso me alcançou carinho e esperança.

A meu pai (in memoriam) que me deu condições de sonhar!

Dedico este trabalho ao Gustavo e ao José (meus filhos), como prova de perseverança em busca dos nossos sonhos!

ÍNDICE

RESUMO / ABSTRACT.....	06	JOHN HEARTFIELD	87
INTRODUÇÃO	07	KURT SCHWITTERS	89
DEFINIÇÃO DO TEMA	10	THEO VAN DOENSBURG	91
COLLAGE		PAUL CITROEN	92
conceitos & procedimentos	16	MAX ERNST	94
MARCO TEÓRICO	22	HERBERT BAYER	96
COLLAGES ARQUITETÔNICAS		PIETRO MARIA BARDI	98
catálogo ilustrado e comentado		ERNST MAY / LE CORBUSIER.....	100
APRESENTAÇÃO	42	MIES VAN DER ROHE	101
PANORAMA CRONOLÓGICO		1950-1980: CONTRACULTURA POP...	104
e relação de arquitetos e artistas	48	RICHARD HAMILTON	126
1900-1945: AS VANGUARDAS ENTRE		EDOUARDO PAOLOZZI	128
GUERRAS	50	ALISON AND PETER SMITHSON	130
PABLO PICASSO.....	73	RON HERRON	133
ELEAZAR LISSITZKY	74	PETER COOK	136
ALEXANDER RODCHENKO	77	DENNIS CROMPTON	137
VLADIMIR TATLIN	80	SUPERSTUDIO	138
MOHOL Y-NAGY	81	JOSEP RENU	141
HANNAH HOCH	84	FUMIKO MAKI	143
RAOUL HAUSMANN	86	DAVID HOCKNEY	144
		LINA BO BARDI	147
		HANS HOLLEIN	149
		JIRI KOLLAR	150
		CHRISTO E JEANNE - CLAUDE	154
		RICHARD MEIER	155
		ALDO ROSSI	157
		GORDON MATTA-CLARK	158

1980-2000: PÓS-MODERNO E OUTRAS TENDÊNCIAS	160
PIETER BRUEGEL	177
NILS-OLE-LUND	179
MICHAEL GRAVES.	184
PETER GREENAWAY	185
BELOV / BATALOV.....	186
A.ZOSIMOV	187
VALERY / GORLOV MIKHAIL.....	188
DANIEL LIBESKIND	190
EUGENI RUSAKOV.....	193
DAVID WILD	195
FERNANDO FUÃO	196
ERIC MIRALLES	198
MVRDV.....	201
SCOTT MUTTER	203
GIACOMO COSTA	204
AES GROUP	205
JAMES CASEBERE	206
GLOSSÁRIO.....	207
APÊNDICE	214
CONCLUSÃO	217
BIBLIOGRAFIA	221
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	227

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo elaborar um Catálogo de Imagens que pretende identificar a representação arquitetônica na collage ao longo do século XX, através das obras mais relevantes de artistas e arquitetos. Trata -se de explorar as representações arquitetônicas nas collages e as collages nas representações arquitetônicas, e visualizar essa familiaridade entre os processos de representação artística e de produção arquitetônica. Para isso vamos recorrer aos aspectos conceituais da collage, extraídos das análises já efetuadas por diferentes autores como Fernando Fuão, Simón Fiz, Sergio Lima e outros. Este trabalho visa também demonstrar o quanto este procedimento da collage é inerente à produção arquitetônica.

ABSTRACT

This dissertation has the aim to elaborate a catalogue of images that intends to identify the architectural representation in the collage through the 20th Century, by the most excellent artists and architects' works of art. The architectural representation is explored in the collage and vice versa, searching to visualize the familiarity between the artistic representation processes and the architectural production. This analysis is based on the conceptual issues of collage already examined by different authors as Fernando Fuão, Simón Fiz, Sergio Lima and others. This work also aims to demonstrate how the collage procedure is inherent to the architectural production.

INTRODUÇÃO

Nos pedaços de papel, nos recortes, nas rasgaduras coladas numa superfície, esconde-se muito mais que um brinquedo de criança, mas um gesto ligado a uma vontade transgressora e de ruptura capaz de uma recondução da arte à vida. A collage é isto! Dentre tantas espalhadas num século, reunimos aquelas que continham uma imagem de arquitetura, prédios e cidades. Impossível não reconhecer como a arquitetura está impregnada de collage!

Com esta manifestação talvez seja possível apresentar uma justificativa da importância deste trabalho, mediante uma coleção de imagens representativas dos motivos arquitetônicos na collage.

Venho trabalhando informalmente com collages desde 1995 (Ver Apêndice), quando fiz a disciplina de Fernando

Fuão “A imagem no processo de criação”¹, que era sobre a collage como criação. Mais tarde desenvolvi esta técnica no Atelier da Prefeitura de Porto Alegre, com Mara Caruso. Como transformar um trabalho de *collages*, de poéticas visuais, em algo voltado para a pesquisa em arquitetura? Este desafio foi traçado, inspirado nas seguintes palavras de André Breton: “a empresa de fazer aflorar das profundezas do nosso espírito forças novas, desconhecidas, capazes de aumentar as forças de superfície, ou de contrapor vitoriosamente a elas, pode basear-se tanto nas energias dos poetas como dos cientistas”². Foi então que preparei um Projeto de Pesquisa para ser desenvolvido no mestrado do PROPAR e me deparei com a vasta bibliografia sobre o tema da *collage*, neste universo das artes plásticas e da arquitetura, principalmente pela produção do surrealismo. Mas foi buscando as imagens dessas collages no meio da

¹ Especialização Lato-Senso Faculdade de Arquitetura Ritter dos Reis – POA/RS

² Micheli, Mário de – *As vanguardas Artísticas* – São Paulo-1991 p.156.

produção de arquitetos como Aldo Rossi, Mies Van der Rohe, Richard Meyer, que encontrei a explicação deste duplê de arquitetos - artistas. A collage é muitas vezes encarada como um simples brinquedo com tesoura e cola, como fazem as crianças, mas, para Matisse e todos aqueles que fazem collages, o lúdico vira um ofício, quase um vício de “brincar com as tesouras enquanto na realidade se trata de uma vida de trabalho”.

O princípio da *collage* constantemente atravessa e/ou influi na produção arquitetônica, constituindo-se como um objeto e um procedimento fundamental da própria arquitetura. Entretanto, segundo Fuão (Barcelona,1992), ironicamente a *collage* durante muito tempo foi reduzida a uma espécie “marginalizada”, onde todos se utilizavam desse procedimento mas poucos se atreviam a comentá-la³. A *collage*, principalmente na arquitetura, não é muito evidente e valorizada, apesar de estar em vários momentos presente no procedimento, no ato criativo, no projeto e na

³ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como collage*, Barcelona, 1992 – p.03

construção, embora muitos arquitetos não se dêem conta dessa atitude.

No final de 2003, fiz o estágio de docência na faculdade de Arquitetura da UFRGS na disciplina Introdução ao Projeto I. *Arquitetando com collages* foi o título de um exercício didático, onde literalmente navegamos pelas fachadas dos prédios e cidades através das *collages!*. Os alunos estudavam o projeto de uma residência na Zona Sul de Porto Alegre. Muitos nem sabiam do que se tratava a collage. Estranharam o termo um pouco pernóstico da proposta que lhes apresentei naquela ocasião. Mas enfim, aos poucos, fomos descobrindo o seu significado, a sua proximidade com a arquitetura e principalmente como um procedimento de projeto. Trouxeram muitas revistas, tesouras e colas. Alguns ficaram temerosos em rasgar a primeira folha. Iniciaram seus trabalhos da forma mais livre possível, apenas deveriam apresentar um projeto feito com pedaços de outros projetos ou de prédios já construídos, enfim, imagens impressas. E o resultado foi surpreendente (ver Apêndice). Logo após aplicamos outro exercício, agora

com um condicionante: cada aluno escolheu a obra arquitetônica de um arquiteto como Corbusier, Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright, e a partir daí iniciou o seu projeto. É claro que desta vez trabalhamos com o xerox dessas obras arquitetônicas. A intenção foi quebrar um tabu: a inspiração não é algo somente para os “virtuosos”, mas algo que se busca, que se trabalha, que se pesquisa, que se exercita, que se folheia. E aí o nosso olhar captura a leveza da Ville Savoye e sutilmente a mistura na fachada de um novo projeto. Isso certamente não é plágio nem cópia. É como se nos apropriássemos de alguns acordes musicais para compor a grande sinfonia que é o projeto arquitetônico!

DEFINIÇÃO DO TEMA

Nos dias de hoje, a *collage* está presente não só no campo da arquitetura e das artes, como no cinema, na publicidade, no teatro, no vídeo, em instalações, inclusive no menu do Windows, onde aparecem os dois ícones principais: a tesoura e a cola. Portanto, um motivo subjacente desta pesquisa é revelar a aproximação entre a arquitetura e a *collage*, através dessas “contaminações” tão presentes nos espaços construídos e imaginados. Apesar da resistência da arquitetura em reconhecer a *collage* como elemento constitutivo do processo de criação, é evidente que não podemos negar que a *collage* é imanente ao processo de criação de um projeto. Na arquitetura, no projeto e na obra construída, se observarmos mais detalhadamente, veremos peças “coladas”, “acomodadas”, sem percebermos nisso uma *collage*. Para tanto, é preciso esclarecer esta retórica compositiva, como procedimento e contribuição para a

arquitetura. Tanto Le Corbusier como Aldo Rossi demonstraram a importância dos seus trabalhos pictóricos, desenvolvidos paralelamente a seus desenhos de projeto. Existem estudos comparativos entre a obra *Pilha de pratos*, de Corbusier, com o seu projeto da Villa Stein, assim como entre a litografia de Aldo Rossi com o Teatro Del Mondo em Veneza, cujas formas bidimensionais se transformam em volumes tridimensionais numa relação de analogia figurativa, como demonstrou Calovi (1999)⁴. Trata-se, portanto, de dar visibilidade a essa familiaridade entre os processos de representação artística e de produção arquitetônica.

Daí a extrema importância da montagem de um panorama cronológico das representações de *collage* ao longo do século XX, como um processo operante até os nossos dias. O final do século XIX preparou todo o alicerce para sustentar os movimentos que iriam eclodir no século XX, como as vanguardas artísticas e o movimento da arquitetura moderna.

⁴ Calovi, Tânia -“*Le Corbusier e Aldo Rossi. Dois conceitos de Representação*” –1999- p.142

Nesse cenário a collage aparece como um dos principais protagonistas, pois a história da collage coincide com a história da arte e da arquitetura moderna. Entretanto, como observa Wescher, não podemos esquecer que as composições fotográficas foram as precursoras da collage, cuja paternidade atribui-se ao sueco Rejlander em 1857.⁵

O principal objetivo desta dissertação é a elaboração de um catálogo, no qual apresentamos de forma cronológica a representação arquitetônica nas diversas obras de collages de artistas e arquitetos ao longo do século XX. Daí a razão do seu título: *Arquitetura & collage – um catálogo das obras relevantes do século XX*. Nesse sentido, procuramos destacar o vínculo entre a collage e a arquitetura, através de diferentes movimentos artísticos como Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo, Pop Art, e de nomes significativos como Picasso, Lissitsky, Rodtschenko, Max Ernst, Mies Van Der Rohe, Richard Hamilton, Archigram, Lina Bo Bardi, Richard Meier, Nils -Ole Lund e outros. A collage é abordada sob o ponto de vista da poética e das

retóricas compositivas, através da utilização de imagens e fotografias de arquitetura, conforme os conceitos de Fuão. E, ainda, sob os aspectos historiográficos e teóricos extraídos de diferentes autores como Fernando Fuão, Simón Marchán Fiz, Werner Spies, Herta Wescher, Dawn Ades e outros.

Para montar este panorama ao longo do século XX foi feito um rastreamento abrangendo livros, revistas, catálogos com imagens, depoimentos, biografias de arquitetos e artistas e acervos pessoais sobre collages, com o objetivo de mapear essas imagens. Os livros que mais auxiliaram foram justamente os que reuniram textos explicativos com imagens, numa espécie de catálogo, como o de Dawn Ades – *Fotomontaje*.(Barcelona, 1977), Simon Marchán Fiz – *Contaminaciones figurativas* (Madrid, 1986), Sergio Lima – *Collage em nova superfície* (São Paulo, 1984), Werner Spies – *Max Ernst, the invention of the surrealist universe* (New York, 1991), Herta Wescher- *La historia del collage – Del cubismo a la actualidad* (Barcelona, 1976) e Eddie Wolfrang – *History of collage* (London, 1975). Os catálogos propriamente ditos contribuíram para o acervo de imagens;

⁵ Wescher, Herta – *La História del Collage* – Barcelona, 1976 -p.19

nesse sentido destacamos alguns deles, como os de John Heartfield – *Montage (Berlin, 1991)*, Nils-Ole Lund – *Collage Architecture (Berlin, 1990)*, Tilman Osterwold – *Pop Art (Germany, 1994)*, Josep Renau – *The american way of life (Barcelona, 1977)*, Eugeni Russakov – *El teatro de la arquitectura (Barcelona, 1991)*, *Collection Monographie – Archigram (Paris, 1994)* – este último, além da beleza gráfica, contém um vasto e precioso acervo de collages do grupo Archigram. A tese de doutorado de Fernando Fuão – *Arquitetura como collage (Barcelona, 1992)* – amparou, sustentou e acompanhou todo o percurso dessa dissertação. Além dos livros e catálogos, as revistas que mais registraram notícias sobre collages foram *El croquis* (Barcelona) e *L'architecture d'aujourd'hui* (Paris); mesmo com matérias curtas, concentraram qualidade e atualidade no assunto. Exit 6 – *Arquiteturas fictícias* (Espanha, 2002), foi a mais recente aquisição e contém os mais atualizados registros fotográficos de arquitetura como collage. Após esta sistematização, verificou-se o quanto a collage sempre se constituiu num importante recurso de visualização dos projetos

arquitetônicos, basta ver os trabalhos de Mies Van der Rohe, Lina Bo Bardi, Archigram, Eric Miralles e outros que hoje encontramos revestidos de novas tecnologias. A vasta produção de collages de artistas e arquitetos, de vários lugares geográficos, de técnicas variadas, fizeram desta investigação um fato: ressaltar a importância da collage no decorrer do século e a sua familiaridade com a arquitetura.

O fator estruturador deste catálogo foi a cronologia ao longo do século XX, distribuída em três grandes períodos:

1900-1945: AS VANGUARDAS ENTRE GUERRAS

1950-1980: CONTRACULTURA POP

1980-2000: PÓS -MODERNO E OUTRAS TENDÊNCIAS

Esta construção baseou-se na mesma trajetória dos principais movimentos artísticos, caracterizados como Vanguardas, ao longo do século XX, e sua influência no desenvolvimento da arte e da arquitetura moderna e pós-moderna. As vanguardas foram manifestações sociais e políticas consideradas como uma ruptura. Esse caráter transgressor foi o critério utilizado para nossa divisão dos

períodos históricos. O termo vanguarda tornou -se um instrumento fundamental para agrupar um conjunto de movimentações extremas, unidas pela sua radicalidade e incorporadas ao movimento mais vasto da modernidade. Para Piñon, alguns entendem a vanguarda como um fenômeno interno ao processo da arte e situada no tempo, enquanto que outros a descrevem como um reflexo na prática artística da consciência crítica diante de uma situação limite.⁶ Burger, que escreveu sobre a *Teoria da Vanguarda*, comenta que não podemos ignorar as modificações transcendentais que os movimentos de vanguarda têm causado no âmbito da arte... E, desse ponto de vista, a vanguarda tem sido revolucionária.⁷ Não podemos negar que a idéia de vanguarda está ligada a uma vontade transgressora e de ruptura capaz de uma recondução da arte à vida.

O primeiro período entre guerras (1900-1950) caracteriza-se pelo surgimento de movimentos artísticos como o Cubismo, Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo, ou seja, as

⁶ Burger, Peter *Teoria de la vanguardia* - Barcelona – 1987 – p. 06

⁷ Burger - *Ibid* p. 113

primeiras vanguardas ou as vanguardas européias. No período do pós-guerra (1950-1980), também chamado de contracultura POP, sob um efeito bumerangue surgem as neo-vanguardas, cuja arte POP parece estar ligada intimamente com a vida das grandes cidades americanas⁸. Mais tarde, nos anos 80, com a pós-modernidade instaurada, o fenômeno das vanguardas européias cessa, porém outra vanguarda se manifesta como mudança relacionada a uma sociedade empenhada na produção e na convivência estimulada ao consumo.

Portanto, esse caráter transgressor, assim como a collage, atravessou o século XX com as manifestações pertinentes de cada período, concentrando a essência de uma consciência crítica e unindo o ato vanguardista com a obra. Não resta dúvida sobre os estreitos vínculos que a collage e a vanguarda possuem desde o princípio do século.

Dentro desse panorama, apresentamos uma análise das obras de collages que ilustram os três períodos mencionados, e para isso considerou-se a seguinte hierarquia em 03 níveis.

⁸ Burger - *Ibid* p. 115

O primeiro evoca o registro visual que neste estudo denominou-se de representação arquitetônica nas collages. Inicia-se com as imagens de arquitetura e cidades contidas nas collages, mesmo em certos casos onde esta leitura não é tão evidente, como nas obras de Richard Meier, cuja combinação e geometria guardam os resquícios da prática do croquis arquitetônico. O segundo nível analisa o trabalho concluído, onde simultaneamente estão contidos conceitos plásticos e teóricos, poéticos e retóricos. Exercício difícil de detectar, onde o gesto que carrega e conduz o signo identifica um tipo de esquema e um tipo de aforismo. Para isso foram utilizados os operadores conceituais presentes nas obras de Fernando Fuão e Sergio Lima. Dos conceitos de Fuão temos os elementos constitutivos da POÉTICA da collage (Fragmentos, Recorte, Cola, Encontros) e da RETÓRICA da collage (Décollage, Collage conceitual, Transfiguração, Rollage, Mosaico, Acumulação, Ready -mades, Objets Trouvés, Miniatura, Gigantesco, Ruína, Reciclagem, Metáfora). Para Sergio Lima, as collages podem se apresentar como arquitetura, como objeto, como publicidade, como mitologia,

como assemblage, como fotomontagens, como cinema, como jogo, como testemunho político social, como provocação, como gesto do mais -querer, como produção do imaginário, como expressão perversa. Os procedimentos e técnicas das collages estão relacionados no glossário: Papiers collés, Trompe l'oeil, Reliefs, Objets trouvés, Fotomontagem, Photocollage, Montagem, Mosaicos, Fotografia composta, Assemblage, Décollage, Rollage, etc.

O terceiro nível desenvolve a dimensão interpretativa das obras de collages, aproximando o objeto, a collage, com o entorno do seu criador, situado habitualmente no exterior da atividade de concepção e de produção do arquiteto ou do artista, onde se revelam os traços dispersos pertinentes à sensibilidade do artista e do arquiteto.

Desse modo, espera-se que estes motivos concentrem as atividades não explícitas, mas pertinentes a todos os elementos reutilizados e reencontrados numa collage.

A estrutura do presente trabalho consiste fundamentalmente em duas partes: na primeira, os conceitos e a fundamentação teórica sobre a collage. E, na segunda, a

collage arquitetônica no catálogo ilustrado e comentado. Quanto aos conceitos, valemo-nos da restrita bibliografia sobre collages para a argumentação desde a representação arquitetônica como collage até as várias definições sobre collage, tanto nos seus aspectos historiográficos como teóricos. O Catálogo Ilustrado e comentado constitui a segunda parte, pretendendo ser, mais que um catálogo de imagens, um registro sobre a história da collage no século XX sob o olhar da arquitetura. Ainda a título de esclarecimento, apresenta-se um glossário com as expressões mais significativas sobre collage. Os meus trabalhos de collages e poemas, assim como os trabalhos dos alunos estão contidos no Apêndice. No final, a conclusão reforça a importância da collage no século XX e seus significados na arquitetura como categoria poética e retórica, estética ou histórica, fazendo aproximar a metáfora de Dubois, segundo o qual “tudo é collage⁹”, e entender, com mais clareza, a frase de Nils -Ole

⁹ Revue d’Esthétique. ¾ - Paris, 1978 – p. 11

Lund, versão modificada de uma conhecida imagem de Shakespeare: “All the world’s a collage”.¹⁰

¹⁰ Lund , Nils-Ole – *Collage Architecture*, 1990 – p.17

COLLAGES – conceitos e procedimentos

“Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n’est pas la colle qui fait le collage”¹¹ Max Ernst.

Com esta frase de Max Ernst, abrimos o mundo da collage e de seus diferentes conceitos, técnicas e procedimentos ao longo dos tempos. O termo collage foi criado pelo próprio Max Ernst em 1918, diferenciando-se da colagem e resistindo até hoje, por neologismo, com várias denominações como fotomontagens, montagens, photocollages, assemblages,

¹¹ MAX ERNST: “Se a pluma faz a plumagem, a cola não faz a collage.” Spies p.18

collage e outras. Entre tantos conceitos e definições, mais uma vez ele mesmo nos responde: “Não é a cola que faz a collage... Que é collage? O milagre da transfiguração total dos seres e objetos com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico”¹². Mais adiante, relacionaremos as várias definições sobre collage, principalmente contidas na Tese de Fuão (Barcelona, 1992).

A palavra *collage* engloba vários conceitos em função da sua trajetória nos movimentos artísticos, das suas formas de expressão e dos seus aspectos semióticos e lingüísticos. O conceito mais absorvido é dado pelas enciclopédias: *collage* é o procedimento que fixa uma série de papéis e outros objetos sobre uma superfície. Ou então, a técnica de composição que consiste na utilização de recortes ou fragmentos de material impresso, papéis pintados, etc, superpostos ou colocados lado

¹² Spies, Werner – Max Ernst – p. 19

¹³ Houaiss, Rio de Janeiro, 2001, 1º edição

¹⁴ Spies, Werner – Max Ernst – p. 18

a lado no suporte pictórico.¹³ No dicionário francês de Paul Robert aparece o seguinte significado para a palavra collage: situação entre um homem e uma mulher que vivem juntos, em concubinato.¹⁴ A afirmação pode parecer estranha, mas contém uma verdade; de fato, a collage não é uma experiência celibatária, ela só existe em função de muitos, de muitos fragmentos, de muitos pedaços.

Em 1911, Picasso e Braque tomam uma nova direção que os levará a uma verdadeira revolução nas artes, através dos papiers-collés. A partir daí inicia-se um período significativo na história da collage moderna. As vanguardas artísticas do início do século, como o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, usam a collage de várias maneiras: os cubistas, como um instrumento de representação; os dadaístas, como uma arma para a destruição da arte, e os surrealistas, como um meio de provocar “os mais desconcertantes efeitos psicológicos”.

Na tese de Fernando Fuão, intitulada *Arquitetura como collage* (Barcelona, 1992) estão descritos exhaustivamente vários conceitos sobre collage, principalmente para esclarecer as idéias pré-concebidas que rodeiam suas interpretações. Ele comenta que, apesar da sua longa existência, quase um século, sua definição habita os dicionários ou os compêndios da história da arte. Segue um breve resumo dos conceitos extraídos do seu trabalho (Fuão, Barcelona, 1992): etimologicamente, a palavra *collage* é um derivado do verbo francês *coller*, que significa pegar, colar. *Collé* significa literalmente “pegamento”. Já para o Grupo Mu, a técnica da *collage* consiste em destacar, recortar um certo número de obras, mensagens já existentes, e reintegrá-las numa nova criação. Para os cubistas, a expressão *papiers collés* consistia na aplicação de papéis impressos nas superfícies das pinturas, principalmente nas obras de Braque e Picasso. Entretanto, para os dadaístas (reivindicados por Hausmann e Hanna Hoch), a expressão foi substituída por Fotomontagem, que era um novo procedimento contrário aos *papiers colles* dos cubistas. Segundo Frizot: “A palavra montagem nasceu da

cultura industrial: montagem de turbinas, de máquinas”. Reforçando esse conceito, ele cita Hanna Hoch : “Nosso único objetivo era integrar os objetos do mundo das máquinas e da indústria no mundo das artes”. Para Gustav Klutis, por sua vez, “a fotomontagem é uma nova classe de arte de agitação”. Também contrapondo com a idéia de *collages* dos cubistas, surgiu a palavra *Reliefs*, termo criado pelo construtivista russo Vladimir Tatlin em 1914, para designar suas pinturas *collages* com peças metálicas, arames e pedaços de madeira. Já quem faz *collages* utilizando a fotografia, faz *photocollages*. Em 1920, Breton, baseado na exposição de Max Ernst, definiu a *collage* como “a maravilhosa faculdade de obter duas realidades completamente separadas, sem haver abandono de território de nossa experiência, de juntá-las e conseguir que saia uma chispa de seu contato, de reunir, dentro do alcance dos nossos sentidos, figuras abstratas dotadas da mesma intensidade, o mesmo relevo que outras figuras, e de desorientar-nos em nossa memória ao buscar o ponto de referência”. Para Sergei Eisenstein, a *collage* é relacionada como montagem de atrações e “a atração é a

montagem como catarse, colocada em cena através da *collage*”. Uma das maiores contribuições para esclarecer e desvendar a confusão fonética entre colagem e collage veio de Sergio Lima. Os conceitos de *collage* e colagem têm uma profunda distinção, para Lima: *Collage* é um termo criado por Max Ernst para indicar um processo de linguagem que se utiliza de imagens já existentes e, em geral, já impressas. Enquanto que colagem é um termo genérico e serve para designar todo e qualquer trabalho que resulte da aplicação de material colado num plano. A *collage* é análoga à poesia. A premissa básica da *collage* deriva da poética. No período da Pop Art, surge a expressão *Assemblage*, que consiste na colagem de objetos brutos, encontrada em obras de artistas como Robert Rauschenberg. Nas palavras de Simon Fitz, “a assemblage supera os limites da pintura e da escultura, libera-se tanto do marco como do pedestal, é uma mescla”. Já para os estruturalistas dos anos 60 e 70, o termo *collage* era associado à prática do artes anato, da *bricollage*, havendo aqui a influência do pensamento de Lévi -Strauss. Dentro dessa mesma orientação, Jencks toma a collage como uma das

técnicas do pensamento *ad hoc*. Adhocismo, diz ele, é a arte de viver e fazer coisas *ad hoc* – tentar resolver os problemas na hora, usando os materiais à mão, em vez de esperar o momento perfeito ou a abordagem adequada. Complementa Fuão: “*Collages* são todas as obras onde se unem elementos que pertencem a categorias visuais ou mentais distintas, onde muitas vezes não há nada pegado, colado.”¹⁵ Com o advento da fotografia, nos finais do século XIX, iniciou-se um novo gênero artístico com várias denominações que foram se modificando ao longo do tempo e das técnicas; conforme Fuão: “fotografias compostas, *papier-collés*, *merzbuild*, *collagemerz*, fotomontagens, montagens, *photocollages*, *collages*, *reliefs* construtivistas, *assemblages*, *decollages*, *rollages*, *cut up*, etc.”¹⁶ (Todas estão exemplificadas no glossário-pág.). A collage também é encarada por Fuão como “encontros”: “Toda collage é o lugar de encontro das figuras que vagam à deriva no mar das imagens técnicas (fotografias,

¹⁵ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como collage*, Barcelona, 1992 – p.10

¹⁶ Fuão, Fernando Freitas - *Collage no Brasil* – p. 07

fotocópias, imagens impressas, cinema, vídeo, etc) e é ela quem põe um relieve na riqueza dos encontros fortuitos ou deliberados, muito além das simples leis dos encontros linguísticos ou retóricos. A maioria das investigações sobre collage, até o presente, com raras exceções, sempre procura explicá-las sob as leis da semiótica e da lingüística. Normalmente, costumam expô-las sobre as ingênuas oposições de recortar-colar, destacar-justapor, enfim, por uma sintaxe.”¹⁷

Além desses conceitos extraídos da tese de Fuão, podemos acrescentar sua outra contribuição em relação à influência da collage como atividade artística no Brasil, através do livro “A collage no Brasil”. A atividade da collage foi, até a metade desse século, absorvida pela criação artística. No Brasil, a influência da collage foi tão importante quanto nos demais países e, segundo Fuão, a obra de Mario de Andrade, *Macunaíma*, é um exemplo de tal concepção baseada no folclore brasileiro:

¹⁷ Fuão – *Ibid* – p. 08

“... todas aquelas revistas importadas – em que apareciam grandes e luxuosos edifícios – que comprou para ficar mais culto e para matar o tempo. Sem dó nem piedade, pegou uma por uma e fez picadinho de todas elas jogando milhares de pedaços para a alegria das saúvas construtoras que andavam rondando sua rede. Matutava roendo os dedos já cobertos de berrugas de tanto apontarem para as estrelas, e ficava imaginando uma vez que todos aqueles pedacinhos fossem reunidos no formigueiro como ficariam reconstruídos todos aqueles edifícios”.¹⁸

A noção de *collage* como perturbação da imagem, tal como nos mostra Mara Caruso,¹⁹ está associada a várias técnicas e procedimentos: “A *collage* certamente é vista como imagem que visa não à acomodação, mas à perturbação e reacomodação de imagens”. Existem vários tipos de técnicas que provocam uma perturbação na imagem, quando utilizadas nas *collages*, por exemplo: Áreas cobertas com tiras de papel, áreas cobertas com papel picado e/ ou rasgado, desfoque, bricolagem, decolagem, mutilação, dispersão, anamorfose e codificação da imagem por outros meios gráficos”.

¹⁸ Fuão – Collage no Brasil – p.

¹⁹ Caruso, Mara – Professora no Atelier de Artes da Prefeitura de Porto Alegre, 2001.

Para caracterizar aproximações íntimas na *collage*, René Passeron criou uma expressão chamada de *Inimage*, contraposta às *collages*, e ele faz o seguinte comentário: “A primeira condição das *collages*, tais como praticaram Max Ernst e muitos outros, consiste em fazer um talho no cerne de uma imagem, essa outra imagem assim alojada é uma *inimage*, ela é negação e inclusive significa conter dentro”²⁰.

Por outro lado, Sergio Lima faz um relato sobre a *collage* como um exercício pessoal, relacionando os critérios que adota para a composição, o processo resultando em três etapas distintas que formam uma espécie de receita. A primeira etapa seria no campo das predileções, do olhar e folhear revistas, da sedução e da seleção. A segunda seria no campo das permutações entre os desenhos e textos coletados, estabelecendo analogias e aproximações. Dos resíduos surge a composição, mais especificamente a concepção plástica.²¹

²⁰ Passeron, René – *Inimages* – Revue d’esthetique – Paris, 1978 p. 44

²¹ Fuão, Fernando Freitas – *A Collage no Brasil* – Porto Alegre, 1999 -p.58

O conceito de Daniela Cidade sobre collage desafia o olhar acostumado a agir e revela um estado de espírito humano: é um estado de espírito que encontra o prazer da destruição indireta, mas que é capaz de reconstruir, fazendo assim a satisfação do ato criador²².

Outro conceito ainda a ser acrescido é o de Montaner, que diz: “A colagem não é um mecanismo meramente visual, mas sim uma técnica ou estratégia formal contemporânea baseada no agrupamento de peças heterogêneas que conformam um novo objeto ou ensambladura”.²³

Seguem, como complemento, alguns conceitos poéticos da collage:

“Collage está próxima à música. Ambiciona, ressoa, soa junto.”²⁴Nelson de Paula

²² Cidade, Daniela Mendes – *A Cidade revelada* – Porto Alegre, 2002 –p. 92

²³ Montaner, Josep - *As formas do século XX* – Barcelona, 2002 p. 186

²⁴ Paula, Nelson de – *Collage: um testemunho fenomenológico*, p. 41

“Que é a collage, senão encostar solidões?”²⁵ Luis II de Baviera, Josep Maria Jujol. (Parafrazeando Jujol, dei ao poema que aparece na conclusão deste trabalho o título: “Encostar solidões.”).

“É o encontro e seu espaço mágico, que permite à collage delatar o desejo que a constitui, que configura os vasos comunicantes de sua amorosa superfície nova”²⁶ Sergio Lima

Finalmente, de Fernando Fuão, da sua Tese “Arquitetura como collage” (Barcelona, 1992)²⁷: “A collage é uma poética que tem na imagem técnica seu objeto de conhecimento”. “O autor de uma collage toma imagens já prefabricadas, algo parecido a discursos já pronunciados ou cartas já escritas, e as utiliza como materiais para expressar-se.” “A arquitetura como collage pretende revelar a poética do projeto

²⁵ Luis II de Baviera, Josep Maria JUJOL capa Ludwig Jujol – Barcelona 1989

²⁶ Lima, Sergio – *Collage em Nova Superfície* – São Paulo, 1984 p. 54

²⁷ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitetura como collage*, Barcelona, 1992 – p.05

arquitetônico a partir da articulação de resíduos impressos de arquitetura”.

MARCO TEÓRICO

A produção teórica sobre a collage deveria ser razoavelmente extensa, por percorrer praticamente um século, entretanto é muito restrita, principalmente em relação à arquitetura como collage. Por isso as fontes bibliográficas foram buscadas através das seguintes categorias: Estudos sobre teoria e história da collage, Teoria e História da Arquitetura relacionadas à collage, Biografias de Arquitetos que praticaram a collage, Registros das representações/collages e Acervos Pessoais. Essa revisão bibliográfica sobre collages contempla os aspectos historiográficos e teóricos.

Uma das grandes contribuições bibliográficas, e muito específica à genealogia da collage, é a obra de Herta Wescher, intitulada *A história da collage – do cubismo à atualidade* (1974), onde mostra a collage nos movimentos artísticos de

vanguarda desde os cubistas, futuristas, expressionistas, dadaístas, surrealistas até as tendências construtivistas e neo-surrealistas. Apresenta de forma exaustiva um vasto e profundo estudo sobre a história da collage, com descrições das obras e um grande número de reproduções delas. Documenta também precedentes da técnica da collage, como os calígrafos japoneses, ao redor do século XII. Porém, será no século XX que a collage se transforma num novo meio de expressão, principalmente com os criadores dos papier collés, os cubistas! Muitos artistas russos se unem ao cubismo em Paris, principalmente depois da Primeira Guerra. A repercussão da collage na Europa se estende com os futuristas na Itália e os expressionistas na Alemanha. Segundo Wescher, a collage desempenha um papel fugaz, até o final da Primeira Guerra na Alemanha.²⁸ A Rússia foi um dos lugares onde mais se praticou a collage, principalmente na apresentação de livros, unindo poetas e pintores, como foi o caso de Maiakovsky e Rodchenko. Lissitzky, com seus quadros

²⁸ Wescher, Herta – *La Historia del Collage* – Barcelona, 1976
-p. 63

Prouns, dirige uma nova fase do construtivismo na Rússia. Durante a Primeira Guerra surgem manifestações de revolta contra a arte - é o Dadaísmo, que tem nomes importantes como Heartfield, Schwitters, Hanna Hoch, Hausmann, Max Ernst e outros. Em Paris, além dos artistas, o dadaísmo tem adeptos entre escritores e poetas como Breton e Aragon, que mais tarde vão integrar o Surrealismo, movimento no qual a collage teve sua maior apresentação em todos os sentidos, principalmente com Max Ernst. Depois do novo realismo, a Pop Art começa a se manifestar, concentrando o interesse das grandes massas. Para Wescher, “a herança do surrealismo não ressurgiu, como no caso do dadaísmo, na forma de um estilo adotado internacionalmente, senão que aparece como resultado da livre imaginação dentro das mais diversas tendências... como crítica social irônica que surpreende pelo absurdo”²⁹ Na realidade, a autora quer demonstrar que a história da *collage* coincide com a história da arte contemporânea, e também que a *collage* passa a ser uma das mais fecundas idéias de arte do nosso tempo. Dentro desse

²⁹Wescher, Herta – *La História del Collage* – Barcelona, 1976 - p.239.

panorama, ela não se limita a citar nomes de grandes mestres da collage como também apresenta as suas obras. Conforme Wescher, “podemos constatar que a collage, a composição e o quadro com materiais têm inúmeros precursores no século passado, dos quais apenas uma mínima parte pode relacionar-se com o que se cria atualmente. Todos esses trabalhos ficam como produtos de arte manual popular ou de aficionados, nas linhas colaterais do desenvolvimento artístico sem influir neles. Será no século XX que a collage, nas mãos de artistas criativos, se transforma num novo meio de expressão, válido, que tem contribuído para impressionar a fisionomia do nosso tempo”.³⁰ Por sua formação na área da pintura, Herta Wescher descobriu muitos talentos registrados nas páginas da Revista *Art d’Aujourd’hui*, da qual era colaboradora freqüente. Daí a razão da pouca evidência de cidades e de arquitetura nesse vasto documentário da collage, o que não desmerece de forma alguma o seu trabalho.

³⁰Wescher, Herta – *La História del Collage* – Barcelona, 1976 - p. 22

Assim como Wescher, Eddie Wolfran faz uma antologia da collage, assemblage e construções eventuais no seu livro *History of collage* (1975). Mostra o vasto panorama das collages na história; cronologicamente avança mais que Wescher, chegando até 1970. Os capítulos são tratados desde a fase anterior da arte moderna, passando por todos os movimentos artísticos de vanguarda tais como Cubismo, Futurismo, Dadaísmo e surrealismo. Antes da arte moderna, Wolfran percorre as tribos primitivas, os objetos mundanos com potenciais mágicos de conectar a natureza ao seu destino. Enfim: “cortando papéis” muitos artistas e poetas inventaram formas de expressão. Isehu é um dos mais famosos manuscritos desses poemas-collages de origem japonesa, datados do início do século XII. O século XIX revolucionou o mundo das imagens com a descoberta da fotografia, principal protagonista da Revolução Industrial, seguida pela fotomontagem que foi uma outra técnica paralela à fotografia. Mais tarde, Picasso e Braque, em torno de 1912, criam um novo momento nas artes – o Cubismo, do qual a collage moderna se originou e se tornou a primeira expressão artística

do século XX. Pois, conforme Wolfram, “a intenção dos papiers-collés foi de criar uma dimensão mais real ao quadro tão abstrato como estava seguindo Cézanne, como se quisesse simular a percepção”. No dadaísmo, a collage passou a ser mais irreverente com Hausmann, Hanna Hoch, Heartfield, Grosz, Schwitters. A Segunda Guerra impôs um corte a qualquer nova atividade artística. Principalmente na Alemanha de Hitler, muitos artistas foram obrigados a permanecer sob o seu regime ou então migraram para os EUA ou outros lugares da Europa, como aconteceu para Chagall, Ernst, Grosz, Mondrian e outros. Isso facilitou uma efervescência na América. Em 1942, Peggy Guggenheim inaugura uma galeria de arte em Nova York e, em 1943, apresenta a sua Exposição Internacional de Collage Art. Wolfran trabalha os significados da collage nos movimentos artísticos, entremeados por fatos pitorescos da vida dos artistas, mostrando os diversos caminhos pelos quais eles tentam resolver a realidade dentro da artificialidade da arte. Braque foi um dos primeiros a confrontar-se com esse dilema, que o levou a dar início a seu trabalho com collages. Hoje já

existem inúmeras respostas e manifestações para esse impacto e a collage pode ser vista como uma essencial e heróica ferramenta.³¹

Dawn Ades, no seu livro *Photomontage* (1976), apresenta em forma de catálogo um número expressivo de ilustrações em preto e branco (171) sobre a manipulação das fotografias, como uma técnica tão antiga como a fotografia. Essas combinações e montagens foram redescobertas pelos dadaístas, que as chamaram de fotomontagens. Escreveu Hausmann: “esse termo traduz nossa aversão pelo papel de artistas e consideramo -nos engenheiros, falamos de construção e de montagem em nossas obras.”³² Os dadaístas berlinenses usavam as fotografias como imagens ready - mades, compondo imagens caóticas como um provocativo desmembramento da realidade. Para Ades, a fotomontagem pertencia ao mundo da tecnologia, ao mundo dos meios de comunicação de massas de reprodução fotomecânica. Reforçando esse pensamento, ele cita Hannah Hoch: “Nosso

³¹ Wolfrang, Eddie – *History of Collage*, London, 1975 – p. 187

³² Ades, Dawn – *Fotomontaje*, London, 1976 – p.07

único objetivo era integrar os objetos do mundo das máquinas e da indústria no mundo da arte!”³³ As fotomontagens são utilizadas com muita eficácia como instrumento de propaganda política, sátira social e publicidade; é o que vemos principalmente nas obras de John Heartfield, que fez da fotomontagem não só uma montagem de fotos mas deu um sentido maior para isso! Para Gustav Klutis, “a fotomontagem é uma nova classe de arte de agitação”³⁴. A fotomontagem teve sua maior expressão durante o Construtivismo russo, tendo nomes como Lissitzky e Rodchenko, assim como no Futurismo, com Citroen, na sua série Metropolis, ou com Podsidecki. Constam neste livro as reproduções das obras de John Heartfield, Rodchenko, Lissitzki, Hausmann, assim como de Max Ernst, Breton, Moholy-Nagy. É um ensaio que pretende mostrar as origens históricas da fotomontagem. No capítulo *A supremacia da mensagem*, o autor dá um destaque à revolucionária importância das fotomontagens como produto de propaganda

³³ Ades - Ibid – p. 08

³⁴ Ades, Dawn – *Fotomontaje*, London, 1976 – p.15

e publicidade, mesmo sem palavras, registrando seus manifestos, como vemos principalmente nas obras de Heartfield. As cidades, as metrópoles, são homenageadas por Ades através das collages visionárias de Citroen, Hollein, Fritz Lang, Podsadecki, Ruttmann, Pietro Bardi e César Domela, onde a justaposição de elementos resulta em paisagens alucinatórias!

Uma verdadeira homenagem a Max Ernst e sua vasta obra é feita através do livro *Collages – The invention of the surrealist universe* (1991) de Werner Spies. A montagem desse livro contempla, numa primeira parte, textos sobre a collage - seus significados e suas contradições -, seguido de um belíssimo catálogo das obras mais relevantes de Max Ernst durante a sua vida, que iniciou seus trabalhos em Colonia em 1919. A maior contribuição de Spies, porém, foi mostrar a importância da collage, principalmente no universo do Surrealismo. Dos temas abordados, destacamos o capítulo sobre o uso geral do termo collage: como um significado formal e como instrumento da cultura das vanguardas, onde a collage é discutida em relação à sua forma e ao seu uso como

material impresso. Spies ressalta a diferença entre os papiers collés dos Cubistas e as collages de Max Ernst. Foi Aragon que reconheceu a diferença entre os dois procedimentos, concluindo que “a collage, como a vemos agora, é completamente diferente do papier collé dos cubistas!”³⁵ Mais adiante, o autor comenta as collages de Max Ernst como quadros tipo Puzzles - quebra cabeças - e refere-se mais uma vez ao termo criado por Aragon, “pintor de ilusões”, para definir suas obras de Surrealismo, comparando “as substituições dessa espécie a metáforas.”³⁶ Para concluir, citamos uma expressão de Spies que revela seu fascínio e sua admiração por Max Ernst: “nenhum termo compreende melhor o trabalho de Max Ernst em toda a sua variedade do que collage. É de fato muito espantoso que quase ninguém tenha seguido [como ele] a significação, a variedade e as incontáveis aplicações técnicas da collage através da obra”³⁷.

³⁵ Ades, Daw – *Fotomontaje*, London, 1976 – p. 16

³⁶ Spies, Werner - *The invention of the surrealist universe*, 1991 p. 25

³⁷ Spies – *Ibid* – p. 18

Mesmo não sendo tão evidente a arquitetura nas suas collages, podemos observar outros ingredientes para uma boa arquitetura: a composição, o equilíbrio, o fascínio e a surpresa.

Collages é o título de um número da *Revue d'Esthetique* (1978), que apresenta 12 ensaios do Grupo U (Jacques Dubois, Philippe Dubois, Edeline, Klinkenberg e Minguet). São textos variados sobre retórica, *hasard*, repetição e outros temas, para tentar conceituar a Collage; mesmo sendo indefinida e plural, ela convoca a uma certa prática ou efeito. O destaque dado para a collage é como uma atividade cheia de significados e categorias, o que a aproxima de uma metáfora extrema onde “tudo é collage.”³⁸ A técnica da collage consiste em tirar certos elementos de obras existentes e integrá-los numa nova criação para produzir algo original ou para manifestar as rupturas ocasionadas. Um dos textos mais interessantes e intimista desse número da revista é o de René Passeron, intitulado *Inimages*, que contrapõe às collages as

³⁸ Collages –revue d'esthetique,1978 – Union generale d'editions-Paris - p.11

Inimages: "A condição primeira das collages, tais como as praticaram Max Ernst e muitos outros, é pinçar, nos cestos de lixo dos hospitais iconológicos, fragmentos e retalhos salvos por eles da criação e preciosamente reunidos, num segundo momento, em aparência para -pictórica.³⁹... Permitam-me testemunhar aqui uma atividade completamente diferente, ao menos em seu princípio, a que consiste em fazer um talho no cerne de uma imagem, beatamente dada como plena dela mesma, quando ela é plena (no sentido obstétrico) não de um vazio subjacente e oculto, mas de uma outra imagem, que ela alimenta em seu seio. Essa outra imagem, assim alojada, é uma inimagem, no duplo sentido do prefixo: ela é negada e, no entanto, contida dentro. A inimagem não é o produto de uma fabulação, é o objeto de uma oblação.⁴⁰ Além desse ensaio, seguem outros como *Collage et poesia*, de Matteo D'Ambrosio, e *Le rapport entre collage visuel et collage*

³⁹ Ibid- p.44

⁴⁰ Collages –revue d'esthetique,1978 – Union generale d'editions-Paris - p.48

musical, de Gillo Dorfles. Apesar de ser um *pocket* sobre Collages, é totalmente sem nenhuma ilustração!

Uma das obras mais conhecidas de Sergio Lima, *Collage em nova superfície* (1977), que amparou e sustentou a obra de Fernando Fuão(1992), pode ser visto como um verdadeiro compêndio da collage, abordando de maneira bastante densa seus fundamentos. É uma reunião de textos elaborados em torno do tema da imagem como conhecimento e da imagem como caminho do desejo. A forma como o livro foi montado já se constitui numa verdadeira *collage*, as próprias ilustrações foram impressas num bloco separado para serem recortadas e coladas, como nos antigos álbuns de coleção de figurinhas. O livro está estruturado em 03 blocos: histórico e depoimentos, reproduções entre 1919 e 1979 e, por último, reflexões sobre as diversas etapas que constituem a *collage* como resultado de uma articulação plástica. Dentro do capítulo do histórico e terminologia, além de fazer as necessárias distinções entre colagem e *collage*, o autor apresenta exemplos de collages no campo plástico (mosaico, justaposição, cubismo, fotomontagem, construtivismo), no campo da arquitetura e do

cinema. Na verdade, uma das maiores contribuições de Sergio Lima foi esclarecer a diferença entre colagem e collage, muitas vezes confundidas por uma questão fonética. Diz Sergio Lima que toda imagem é representação de uma vivência, memória de uma experiência. É a projeção visual ou simulacro daquele momento único ⁴¹. E continua: “foi no Surrealismo e em posições correlatas que o rigor da imagem foi cantado como a chave de todo um conhecer...A collage não tem nada a ver com os papiers -colés ou colagem dos cubistas, ela é fruto do Surrealismo”. Sergio Lima diz o que é Surrealismo citando Breton (1934): “A qualquer preço evitar considerar um sistema de conhecimento como refúgio...dar continuidade às nossas próprias investigações com todas as nossas janelas abertas (sobre, ao redor, para o que está fora de nós), assegurar sem cessar que os resultados dessas investigações sejam de natureza a se confrontarem com o vento das ruas”⁴² Para Sergio Lima, através da fotografia

⁴¹ Lima, Sergio – *Collage em Nova Superfície* – São Paulo, 1984 – p.07

⁴² Lima, Sergio – *Ibid* - p.34

vemos as imagens do mundo e o “mundo das imagens é a casa do desejo”. A collage não é apenas uma pintura, é um ato de provocação. É uma ação sobre imagens⁴³. Na verdade, neste livro o autor apresenta inúmeros conceitos e imagens sobre a collage. E são tantos que só quem viveu essa experiência pode realmente descrever com tal paixão e precisão: “a collage é por definição a linguagem plástica estendida, excessiva”.⁴⁴

O livro-poema de Nelson de Paula – *Collage, um testemunho fenomenológico*, traz alguns pontos comuns ao de Sergio Lima, *Collage em nova superfície*. Ambos tratam e dominam a collage como linguagem. Ambos mostram seus compromissos com o lingüístico e o “colagístico” (uma mistura de collage com lingüístico), através de seus poemas. Nelson de Paula apresenta um verdadeiro mundo da collage, na forma de um jogo – a collage é...: é compromisso, é arte, é deslocamento, é poetizar, é reduzir a superfície, é consciência da consciência, é uma espécie de aventura, etc. São sentenças curtas, como verdadeiros aforismos! De todas, a que mais

⁴³ Lima, Sergio – Ibid - p.40

⁴⁴ Lima, Sergio- *Collage em Nova Superfície* – São Paulo, 1984-p.19

chama a atenção é “Collage é cinema. Collage não é fotografia”⁴⁵. A forma como ele trata as collages, pela sua seqüência, ritmo, linguagem, é realmente cinematográfica. Entretanto essa afirmação nos surpreende, uma vez que a fotografia e a collage estão simbioticamente coladas. “Collage está próxima à musica. Ambiciona, ressoa, soa junto.”⁴⁶ “Não importa o recorte e sim o “buraco que deixou no mundo” Collage é a soma desses buracos⁴⁷. A intenção da collage é o recorte, por isso, no dizer de Flusser, não sobrou um “buraco” no mundo. Collage é o espaço da transgressão. Colar é transgredir⁴⁸. O artista que cola, recorta antes. E, ao colar, edifica a Cidade Imaginária.⁴⁹ A collage, como a tatuagem, é rebeldia”. A estrutura desse livro -poema de Nelson de Paula segue um roteiro poético desde o Inspetor Maigret até o irreal! No posfácio ele aborda a sua maneira de fazer collage – o seu caminho, por isso traz uma forte carga de subjetividade.

⁴⁵ Paula, Nelson - Collage: um testemunho fenomenológico- Edição do autor, p. 39

⁴⁶ Paula, Nelson – Ibid – p. 41

⁴⁷ Paula, Nelson _ Ibid - p. 10

⁴⁸ Paula, Nelson – Ibid – p. 45

⁴⁹ Paula, Nelson – Ibid – p. 54

Consegue dar uma noção de ritmo à collage. O presente trabalho, diz ele, é apenas um testemunho, um testemunho sob uma ótica fenomenológica⁵⁰. O texto, apesar de não apresentar uma só ilustração, confirma um domínio e a maturidade de quem faz collage há muito tempo!

JENCKS foi o primeiro a empregar o termo *Adhocismo* na sua crítica de arquitetura, em 1968. O livro *ADHOCISMO - a causa para a improvisação*, de Charles Jenks e Nathan Silver (1972), mostra as várias explorações dessa palavra, vinda de *ad hoc*, que quer dizer: o que está disponível, o que está à mão. É um princípio que se aplica tanto para a economia quanto para a utilidade, pois envolve o uso de algo de uma nova maneira mais rápida e eficiente, sem os danos da burocracia ou da especialização. É um método de criação, onde os recursos disponíveis estão à mão, talvez o mais antigo e simples método de criação. Duchamp, com sua obra *Bicicleta* (1913), foi o primeiro artista a tornar explícito o *adhocismo*. Essa sensibilidade se manifesta também na arquitetura (exemplos: Ferdinand Cheval, Gaudi), no teatro,

⁵⁰ Paula, Nelson - Ibid _ p .77

no cinema e na literatura. Como observa Jencks, a necessidade é comum a todas as coisas da vida e o ideal do *Adhocismo* é um propósito imediatamente realizado⁵¹. Segundo Fuão, a palavra *ad hoc* toma literalmente o lugar da palavra Collage. Ou seja, a collage é tratada como uma das técnicas do pensamento *ad hoc*, onde o antigo e o novo somente existem dentro de uma categoria de utilidade e de pragmatismo⁵². O ideal do *adhocismo* é o propósito imediato com “a característica de amalgamação”⁵³, ou seja, de liga aos fragmentos do passado, onde tudo pode sempre transformar-se em algo mais, pois vivemos num mundo pluralista. O *adhocismo* se infiltra sob métodos aceitos e resultados preestabelecidos em virtualmente qualquer região da atividade humana, dos jogos à arquitetura, ao planejamento urbano e às revoluções políticas.

⁵¹ Jenks, Charles and Silver, Nathan – *Adhocism: The Case for Improvisation* – London, 1972 – p 15

⁵² Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como collage*, Barcelona, 1992 – p. 26

⁵³ Jenks, Charles and Silver, Nathan – *ibid* – p. 16

Neste momento, Jenks já prepara uma futura crítica ao modelo de organização das cidades modernas, mediante a utilização criativa dos fragmentos do passado, como uma possível “Cidade collage”. Em 1978, Colin Rowe, no seu livro *Cidade Collage*, trabalha essa mesma prática do adhocismo, conforme Fuão, numa versão de planeamento de uma cidade formada por justaposições temporais de fragmentos.⁵⁴

No livro *Bizarre Architecture* (1979), Charles Jencks apresenta um catálogo de prédios que poderiam estar classificados “na venerável enciclopédia chinesa ou numa caprichosa classificação de animais”. Mesmo parecendo difícil abordar esse assunto, pois desafia o estabelecido, o encaixado, o termo bizarro significa o não convencional. Uma das categorias apresentadas foi “Bizarre Juxtaposition”, que varia conforme o estilo e o material do prédio, sendo que esta última já se encaminha para outra classificação, “Ad hoc juxtaposition”, o uso de partes num novo contexto. A palavra

⁵⁴ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como collage*, Barcelona, 1992 –p. 28

Ad hoc é de origem latina e, conforme Houaiss, significa “destinado a essa finalidade, feito exclusivamente para explicar o fenómeno que descreve e que não serve para outros casos, não dando margem a qualquer generalização”. Para Jencks, “Todo o Adhocismo, ou a colagem de sistemas preexistentes, mostra essa autonomia das partes. Enquanto o ecletismo funde estilos e materiais para formar e afirmar um todo, o Adhocismo enfatiza as partes e seus contextos anteriores. Os resultados são então bizarros não apenas por sua justaposição, mas porque a parte, o detalhe, pode sobressair e distorcer a percepção que se tem do todo.”⁵⁵ Após esses comentários, seguem alguns exemplos de obras de arquitetura bizarra, como as de Gaudi, Mendelsohn e Frank Lloyd Wright, enquanto que na obra de James Wines and S.I.T.E (1976) é visualizada a categoria AdhocJuxtaposition. (Fig:...) e (fig..).

⁵⁵ Charles Jencks- *Bizarre Architecture* - AcademyEditions , London,1979- pág 11

A crítica sobre a cidade moderna é o tema principal da obra polêmica de Colin Rowe & Fred Koetter, *Ciudad Collage* (1981). É um livro sobre crítica arquitetônica e urbana, uma crítica bem severa sobre a cidade moderna, principalmente quanto ao planejamento urbano. Colin Rowe reconhece a complexidade urbana e a impossibilidade de decidir sobre seu desenvolvimento, pois a arquitetura moderna, que se propunha uma índole científica, acabou por mostrar um idealismo ingênuo. Segundo os autores, a *collage* surge para designar uma colisão entre passado, presente e futuro de uma cidade, e não como prática arquitetônica destituída de passado, como propunha a cidade moderna. Assim, em *Ciudad Collage*, a *collage* permite aceitar a utopia em fragmentos e se apresenta como uma forma de acomodação e integração do passado e futuro. Contrapondo-se a essa idéia, Fuão considera a *collage* não como forma de acomodação, mas como uma linguagem de inovação, e contesta dizendo que “a *collage* não é, e nunca foi, uma linguagem de acomodação, neutralidade, uma técnica de preencher vazios com fragmentos consagrados historicamente

pelo tempo. Muito ao contrário, a *collage* é uma linguagem de inovação, de contestação, de violentação de códigos, de aproximação de objetos, uma desacomodação, uma desadaptação diante da ordem das coisas. Enfim, uma técnica de reunir!” E continua Fuão: Colin Rowe não compreendeu que a origem da *collage* é um fato provocado pela criação e proliferação das imagens técnicas, que tem sua origem na fotografia e na cultura do desperdício.⁵⁶ Em *Collage City*, os autores dedicam 02 capítulos à *collage* e à *bricolage*: “Cidade de colisão e a política da ‘bricolage’” e “A cidade da *collage* e a reconquista do tempo”. E preferem o pensamento de Lévi-Strauss, principalmente quando descreve o *bricoleur*, “o homem para todas as tarefas, alguém que trabalha com as mãos”⁵⁷. “No seu antigo sentido, o verbo ‘bricoler’ se aplicava aos jogos de bola, de bilhar, de caça, de tiro e equitação. Sem dúvida era sempre utilizado com referência a um certo movimento estranho... No nosso tempo, o

⁵⁶ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como collage*, Barcelona, 1992 – p. 29

⁵⁷ Rowe, Colin – *Collage City* – p 101

“bricoleur” é, todavia, alguém que trabalha com suas mãos e que utiliza meios anômalos, se compararmos com os do artesanato.⁵⁸ Numa espécie de apêndice, no final, é mostrada uma lista abreviada de possíveis objets trouvés na collage urbanística: como ruas inesquecíveis, o exemplo da Quinta Avenida ao lado do Central Park; como estabilizadores numa progressão linear, a praça dos Vosges em Paris; como peças de série potencialmente intermináveis e repetitivas, o Stoa de Attalos em Atenas; como edifícios compostos ou ambíguos e finalmente como instrumentos produtores de nostalgia, “que podem ser científicos e do futuro, ou românticos do passado”, temos o caso de Las Vegas.

Sem dúvida a contribuição mais expressiva, principalmente pelos elementos constitutivos da collage, e que por isso acompanha todo o percurso da presente dissertação, é a Tese de Doutorado de Fernando Freitas Fuão: *A Arquitetura como collage*, Barcelona, 1992. Este foi um trabalho pioneiro, ao tratar as relações entre collage e arquitetura na sua sistemática, e ao propor abordar a poética e a retórica da

⁵⁸ Rowe, Colin – Ibid - p.101

collage através da utilização de imagens e fotografias de arquitetura. Diz ele: “o autor de uma collage toma imagens já pré-fabricadas, algo parecido a um discurso já pronunciado ou cartas já escritas, e as utiliza como materiais para expressar - se.”⁵⁹ A retórica da collage compõe as estratégias de composição, tais como decollage, rollage, acumulação, objets trouvés e ready-mades. Portanto, a collage é a retórica de todas essas imagens técnicas, reveladas numa atitude poética e criadora, frente à crise da imagem e, em particular, da fotografia de arquitetura. E nesse momento a Collage passa a ser também “uma poética que tem na imagem técnica seu objeto de conhecimento”⁶⁰ A esse conceito de poética correspondem os procedimentos básicos da collage: o fragmento, o recorte, a cola e os encontros amorosos e fortuitos. Conforme Fuão, “A premissa básica da collage deriva da poética ...A poética, ao contrário da retórica, surpreende antes de persuadir, e centra seu objetivo no efeito

⁵⁹ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como collage*, Barcelona, 1992 –p 05

⁶⁰ Fuão , Ibid - p.05

catártico, o qual seguramente encontra -se no simbolismo oculto que contém a arte do recorte e da cola”⁶¹. Um dos temas centrais da sua tese, *A arquitetura como Collage*, é que “as fotografias são literalmente artefatos, têm a categoria de *objets trouvés*, involuntários fragmentos do mundo. E, portanto, suscetíveis de serem utilizados... A Arquitetura como collage pretende revelar a poética do pr ojetto arquitetônico a partir da articulação de resíduos impressos de arquitetura”⁶². Desde que surgiu a fotografia, a arquitetura passou a habitá-la, eternizando-se nela, tanto na forma do projeto como na realidade construída. A tese de Fuão quebra esse paradigma ao propor que seu trabalho estimule a prática da *Collage* como forma de reagrupar a realidade fragmentada, mostrando que existem outros meios de conceber o projeto arquitetônico e não somente o tradicional pensamento construído no interior da câmara escura⁶³. O grande desafio

⁶¹ Fuão, *Ibid* - p.35

⁶² Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como collage*, Barcelona, 1992 - p. 06

⁶³ Fuão, *Ibid* -p.06

do seu trabalho está na valorização da collage arquitetônica, a ponto de “construir uma arquitetura como collage”. E para isso ele se vale de uma vasta bibliografia entre grandes autores como Rosalind Krauss, Simón Marchan Fiz, Lévi-Strauss, Charles Jenks, Colin Rowe e outros. A estrutura da tese está dividida em dois eixos: a Poética da Collage e a Retórica da Collage, que se desdobram em fragmentos, recortes, encontros, ou então em decollage, transfiguração, rollage, acumulação, *objets trouvés* e *ready-mades*. Inicia com a construção das figuras arquitetônicas através dos primeiros instrumentos ópticos, buscando na origem da fotografia a prática do recorte, necessária à collage, até chegar à arquitetura na superfície e às estratégias de composição. Segundo Fuão, aos que vêem a collage como um procedimento fácil, imediato e superficial, pode -se responder com precisão que a arquitetura, para ser arquitetura, deve cumprir os requisitos de habitabilidade, estrutura, funcionalidade, etc, antes de qualquer manipulação de figuras. Sem esse conhecimento prévio de um diagnóstico de quando, como e onde uma figura pode ser aplicada – justamente como

um tópico – não se pode construir uma arquitetura como collage. É esse conhecimento que permite visualizar na figura a possibilidade de habitação, do mesmo modo que se habita uma ruína... as figuras podem ser trabalhadas desde um construir, para voltar a levantar a arquitetura que se faz nas revistas.⁶⁴

A relação da arquitetura com a pintura é explorada no livro de Simon Fiz, *Contaminações Figurativas* (1986) como uma valiosa contribuição sobre o tema. O autor apresenta uma análise das representações arquitetônicas utilizadas na pintura, através de vários artistas como De Chirico, Mondrian, Magritte, tendo como cenário os movimentos de vanguarda. Conforme Simon Fiz, a arquitetura permite dar forma concreta aos recursos ilusórios e às misturas indissolúveis da pintura e da escultura através das “contaminações”. Esse depoimento reforça a idéia de que as imagens de arquitetura, cidades & interiores afetarão muitas obras de pintura, escultura e, no nosso caso específico, as obras de collages, durante o século XX. Simón Fiz trata dessa relação da pintura

⁶⁴ Fuão, Ibid – p. 176

com a arquitetura e a cidade que se faz ao longo do tempo, mesmo de uma forma contraditória, pois “muitas vezes a separação do desigual e a mistura trocam seus papéis”. Entretanto, muitas vezes o recurso da arquitetura e da cidade permite dar uma forma tangível ao ilusório na pintura ou na escultura. A esse respeito, ele afirma:...“é possível rastrear contaminações de arquiteturas e de cidades na pintura, através de suas cristalizações ou vestígios de ícones figurativos de outras artes”⁶⁵. Poéticas figurativas, é como ele denomina essas contaminações de arquitetura na pintura e na escultura. Não é em vão que o Movimento Moderno buscou nas poéticas “vanguardistas” alguns dos seus recursos figurativos, influenciando arquiteturas neo-racionalistas e neoplasticistas. Fiz destaca a desconstrução da perspectiva linear, derivadas da geometria euclidiana, como um marco da historiografia artística. É um relato histórico da pintura tendo como cenário a arquitetura e as cidades, cujo gênero iconográfico é conhecido como pintura de arquitetura. Conforme o autor, nas obras de De Chirico as imagens de arquitetura são

⁶⁵Fiz, Simon - *Contaminações Figurativas* (Madrid-1986), p. 10

incorporadas em sua pintura como se fossem uma obsessão: na construção da cidade, na forma arquitetônica das casas, das praças, residem os primeiros fundamentos de uma grande estética metafísica.” No capítulo “Imagens de arquitetura da grande cidade”, ele destaca as pinturas urbanas e a grande cidade, enquanto metáfora do caos e da indiferença ótica, e culmina nas fotomontagens de Hannah Hock, Heartfield, Citroen, etc. Para Fiz, “ A penetração dos arranha -céus na Europa desperta no mundo artístico o interesse pela arquitetura da grande cidade”⁶⁶.

É muito freqüente o desdobramento do arquiteto que escreve e teoriza e o arquiteto que atua. Manfredo Tafuri, no seu livro *Teorias e história da arquitetura* (1988), aborda os aspectos históricos e sociais da arquitetura numa linguagem crítica, após a crise do utopismo programático das vanguardas. Para ele, talvez nunca como hoje foi necessária ao crítico tanta disponibilidade para acolher, sem o véu de preconceitos, propostas avançadas como uma total

⁶⁶ Fiz, Simon - *Contaminações Figurativas* (Madrid-1986), p. 144

incoerência.⁶⁷ A crítica, tal como a arquitetura, também é revolucionária. Nessa cultura arquitetônica, o diálogo com a história pressiona as consciências dos arquitetos modernos, identificando algumas experiências arquitetônicas. Por Tafuri considerar a arquitetura e a cidade como emissores de informações, sua análise centra-se na sua fonte e não nos receptores. Revela que as vanguardas arquitetônicas ficaram ausentes dessa sociedade mítica a que se destinam, e que elas se utilizam das mensagens dos construtores de imagens, concluindo daí que uma crítica feita por imagens não é equivalente a uma análise crítica que utiliza os instrumentos da linguagem.⁶⁸ Nos capítulos seguintes, o autor trata dos instrumentos e das tarefas da crítica de arquitetura e responde à arquitetura crítica que tem como interlocutor o público dos arquitetos. Todas essas questões são exemplificadas por obras arquitetônicas ao longo da história. Portanto, a crítica

⁶⁷ Tafuri, Manfredo – *Teorias e história da Arquitetura* – Lisboa, 1988 – p. 22

⁶⁸ Tafuri, Manfredo – *Teorias e história da Arquitetura* – Lisboa, 1988 – p. 133

operativa representa o ponto de encontro entre a história e a projeção. Diz Tafuri que, na realidade, o problema consiste em controlar as imagens, em vez de as dispor ao acaso, oferecidas à voracidade dos consumidores -arquitetos; e consiste também em falar criticamente com as imagens ⁶⁹. Nesse aspecto, as revistas de arquitetura teriam um grande papel de exploração, transformando -se num verdadeiro instrumento operativo. Por essas razões, a contribuição da obra de Tafuri em relação às collages está concentrada numa só expressão: a arquitetura, como a collage, é construtora de uma utopia.

Alguns arquitetos como Nils -Ole-Lund fazem o duplê de arquiteto e artista. Collage Architecture (1990) é um livro - catálogo sobre as obras de collages de NILS -OLE-LUND, apresentadas por Christian Thomsen. Contém muitas representações de collages produzidas ao longo de sua vida. Lund é arquiteto e crítico de estética e filosofia. Para ele, o princípio da collage representa a maior técnica artística do século XX, com uma pluralidade de estilos e pontos de vista.

⁶⁹ Tafuri, Ibid – p.190

Suas collages são bastante críticas e muitas vezes, em algumas delas, ele presta homenagens a colegas arquitetos como Le Corbusier, Mies, Richard Meyer e Venturi. Ensina como os arquitetos podem trabalhar suas idéias e transformá -las em formas, principalmente quando “desesperadamente tentam resolver tensões, tensões que podem ser exploradas e transformadas em quadros”. Para Nils, nas collages é possível misturar o mundo das idéias com o mundo construído, e as imagens resultantes podem ser lidas, de certo modo, como complemento do diálogo profissional do arquiteto. Um dos grandes destaques de suas collages são as nuvens, manifestando-se através delas seu lado infantil. E ele conclui : “O mundo é uma collage”!

O trabalho recente do arquiteto David Wild vem ao encontro do objetivo desta dissertação, enquanto um catálogo de collages na primeira metade do século XX. David Wild, após uma tragédia na sua casa – um incêndio que destruiu parte de sua coleção de slides e sua biblioteca –, juntou os pedaços dos livros e revistas chamuscados como verdadeiras colagens. Organizou uma série de 50 collages num livro

intitulado: *Fragments da utopia - uma collage de reflexões sobre a modernidade heróica*, cujo tema é a arquitetura moderna na primeira metade do século XX, na Holanda, na Rússia e no trabalho de Le Corbusier. Na seção dedicada à Holanda dos anos 20 e 30, o tema condutor é uma arquitetura de equidade e continuidade social. Selos postais desempenham um papel ativo em muitas das colagens do livro, e especialmente na seção: o design dos selos floresce na Holanda graças ao apoio do Serviço holandês de Correios – sendo que vários arquitetos participam desse trabalho. A história e a política predominam na seção da Rússia, como uma força motivadora do trabalho nos anos 20 e com o pesado fardo do controle e da repressão totalitários. No centro da discussão está a arquitetura do construtivismo. Liberdade de exploração do espaço é aqui um tema recorrente, como expressão do esforço utópico russo. Finalmente, Wild aborda na 3ª seção o trabalho de Le Corbusier na Europa, na América do Norte e do Sul, na Rússia e na Índia. Corbusier é apresentado como um artista brilhante, um mestre da arquitetura de grande talento e grande ambição. Segundo

Wild, esses episódios mostram que o movimento moderno não foi só um estilo, mas uma “força moral” que pretendeu mudar o mundo.⁷⁰

Podemos anexar ainda, o artigo de Steven Kent Peterson: *Espacio y anti-espacio* (1995), que, embora não aborde especificamente o tema em questão, discute a importância da collage. É um vasto artigo onde Peterson faz uma analogia entre o espaço e o anti-espaço, da mesma forma que na física: a matéria e a antimatéria. Ressalta as características destas duas formas (espaço e anti-espaço), justificando o espaço moderno como o anti-espaço e, mais uma vez, por analogia, compara com o processo da collage, onde a justaposição de fragmentos é rapidamente absorvida, apropriada e usada, sem aceitar as premissas dessa posição. O aspecto de collage do anti-espaço é um recurso compositivo que “também representa o processo da percepção moderna”. O autor apresenta critérios para efetuar uma análise entre espaço e anti-espaço. E diz ainda que “o anti-espaço promove a

⁷⁰ *Arquitectura Viva* – 60, 1998 – pág 15 Sinopse do livro- via internet.

collage, pois estabelece uma relação crítica e especulativa entre o ideal e o real, entre o concreto e a ilusão”. “A aplicação de um fragmento real sobre a tela desafia a imagem pintada”.

A dissertação de mestrado de Tânia Calovi: *Le Corbusier e Aldo Rossi. Dois conceitos de Representação* (1999)⁷¹, foi outra contribuição valiosa pela proximidade do tema: representação arquitetônica. O objetivo da dissertação foi estudar o potencial das representações pictóricas e gráficas como instrumento de criação da arquitetura e das artes, tomando como estudo de casos as obras de Le Corbusier e Aldo Rossi. Ressalta como a arte expressou, nas “pinturas arquitetônicas”, conceitos de arquitetura, e como a própria arquitetura também foi “contaminada” pelos movimentos artísticos, resultando numa familiaridade entre os processos de representação que muitas vezes vão além do uso do desenho. O legado gráfico de Corbusier e de Aldo Rossi demonstra a importância do desenho numa dimensão técnica e

artística nos seus processos de projetos. Corbusier desenhava compulsivamente e Aldo Rossi era um obsessivo observador, eles tinham em comum a prática pictórica paralela a seus desenhos de arquitetura. A autora destaca a comparação entre a pintura “*Pilha de pratos*” de Corbusier com o seu projeto arquitetônico da “*Vila Stein*”. Assim também, a litografia de Aldo Rossi lembra seus desenhos de prédios para Veneza. Esses dois arquitetos possuem em comum a atração e a prática do trabalho pictórico desenvolvido paralelamente a seus desenhos de representação arquitetônica. Embora situados em épocas e contextos diferentes, e representantes de correntes arquitetônicas subseqüentes, vão adotar uma postura semelhante que valoriza uma relação entre a arte e a arquitetura. Ao comentar a importância do trabalho artístico de Corbusier na sua produção arquitetônica, Calovi usa a seguinte citação de Pérez-Gomez e Pelletier: “A paciente investigação de Corbusier do purismo para o surrealismo levou-o a um entendimento de que a arquitetura não poderia ser concebida ou percebida em termos estéticos, que seu significado deveria estar deslocado do meio temporal, em

⁷¹ Calovi, Tânia - Propar- UFRGS, Orientador: Fernando Freitas Fuão – 1999

oposição aos objetos estéticos da tradição modernista”...“Por volta de 1960, seus desenhos arquiteturais adquirem uma forma muito plana, com uma qualidade de collage.”⁷²

Outro trabalho também de Fernando Fuão, “A Collage no Brasil, arquitetura e artes plásticas” (1999), apresenta, de forma pioneira, um retrato da collage no Brasil. É um relatório de pesquisa com apoio de bolsistas, que buscou resgatar artistas comprometidos com a collage no panorama do Brasil, através de vários depoimentos. A produção teórica sobre a collage no Brasil é praticamente mínima. Seus artistas foram recolhidos do anonimato, apesar da Collage estar presente em todas as manifestações artísticas das vanguardas. A pesquisa foi dividida em duas partes. Na primeira contemplam-se as artes plásticas e, na segunda, a arquitetura. Destacam-se artistas como: Teresa D’Amico e Sergio Lima, e, como exemplos de arquitetura collage: A torre de São Paulo, A casa da Flor e a Vila Itororó. No Brasil, podemos sentir a influência da collage na obra prima da literatura moderna, o

⁷² Calovi, Tânia - Propar- UFRGS, Orientador: Fernando Freitas Fuão – 1999 p. 11

Macunaíma de Mário de Andrade. Entretanto esse estudo sobre as collages concentra -se nas artes plásticas e “sua periférica contaminação na arquitetura brasileira”. Antes de descrever os depoimentos e as experiências de artistas e arquitetos brasileiros, são retomados brevemente os vários conceitos de collage, já bem definidos na Tese de Fuão (Barcelona, 1992). Podemos citar como exemplo: “Toda collage é o lugar de encontro das figuras que vagam à deriva no mar das imagens técnicas (fotografias, fotocópias, imagens impressas, cinema, vídeo, etc), e é ela quem põe um relieve na riqueza dos encontros fortuitos ou deliberados, muito além das simples leis dos encontros linguísticos ou retóricos. A metáfora dos encontros tem a função de conectar fragmentos, figuras, espaços, tempo e culturas completamente diferentes”⁷³. Seguem os relatos da produção de artistas “colagistas” como Teresa D’Amico, Sergio Lima, Floriano Martins, Laila Aiach, Ivanir de Oliveira, Heloisa Pessoa, Nelson de Paula, João Manta, Michele Finger e Fernando

⁷³ Fuão, Fernando Freitas - A Collage no Brasil – Porto Alegre , 1999 – p. 8

Fuão, apresentados por outros artistas também “colagistas”:
Michele Finger, Carla Scneider, Fernando Fuão, Mariane Selbach e Juliana Angeli. Muitos deles são integrantes do Grupo Surrealista de Sergio Lima, tais como Lya Paes de Barros e Ivanir de Oliveira. A pesquisa dedica um capítulo final à Collage na Arquitetura, com vários depoimentos de Michele Finger, Carla Schneider, Fernando Fuão, Décio Tozzi, Jakin Volanuk, Regina Cestari. Segundo Finger, a intenção desse trabalho foi registrar “as obras arquitetônicas brasileiras que possuem em sua constituição, características retóricas, normalmente aplicadas nas collages e nas artes plásticas, tais como: Rollage, decollage, Inimage, Acumulação, Transfiguração, etc”.⁷⁴ As obras classificadas foram: A Casa da Flor (RJ) de Gabriel Joaquim dos Santos, cuja característica retórica é a acumulação próxima ao conceito de mosaico; A Vila Itororó (SP) de Francisco de Castro: acumulação e reciclagem de materiais ; A Casa Egípcia (RS): fragmentação, decollage; SESC Pompéia (SP):

transfiguração, collage conceitual. A Torre de São Paulo(SP) de Gaetano Pesce – que nunca foi construída! – é um perfeito exemplo de arquitetura collage como um jogo surrealista “cadáver esquisito”! Para Passeron, nesse jogo tomava-se uma folha em branco, dobrada, e cada participante desenhava ou escrevia o que lhe vinha à cabeça. Foi o que fez Pesce com a Torre Apartamento, ao convidar 11 arquitetos para trabalharem nesse projeto. E o resultado foi uma collage dadaísta, com uma acumulação de figuras e de fragmentos.

⁷⁴ Fuão, Fernando Freitas -A Collage no Brasil – Porto Alegre, 1999 – p. 169

APRESENTAÇÃO

Um fato quase inusitado, ao acaso, originou a ampla produção de collages para Max Ernst: “...encontrando -me numa cidade junto ao Reno, num dia chuvoso de 1918, as páginas de um catálogo -ilustrado em que se reproduziam objetos para demonstração antropológicas, microscópicas, psicológicas e paleontológicas provocaram em mim uma surpreendente obsessão. Havia tantos elementos estranhos reunidos, que o absurdo do conjunto provocou um brusco aumento de minha capacidade visual, desencadeando uma seqüência de imagens duplas, triplas e múltiplas, que se desvaneceram com a mesma velocidade das recordações amorosas ou das visões dos sonhos. As imagens pediam uma reunião num novo plano desconhecido... Desta maneira obteria uma imagem objetiva de minhas alucinações, transformando o que haviam sido banais páginas de uma

revista de propaganda, em dramas que revelavam os meus mais íntimos desejos”¹

Essa passagem, freqüentemente citada em livros, nos contamina e a idéia do catálogo -ilustrado transforma-se em realidade.

COLLAGES ARQUITETÔNICAS é o título deste catálogo onde constam as representações arquitetônicas na collage e que permitem pensar a collage como representação arquitetônica, ou seja, a collage na arquitetura, a arquitetura como collage, a collage como recurso didático na arquitetura, enfim, a arquitetura presente em todos os pedaços desta vasta collage. O fio condutor dessa trajetória das collages será, portanto, a arquitetura. Destacaremos as diferentes relações entre a iconografia da arquitetura na collage, durante o século XX, bem como o tratamento dado por arquitetos e artistas em relação à collage como referência transdisciplinar, explorando as intersecções da arquitetura e das artes visuais, e também

¹ Wescher, Herta – *La história del Collage* – Editora Gustavo Gilli – Barcelona , 1976 – p.128

como recurso didático utilizado na re apresentação gráfica dos projetos arquitetônicos. Para isso vamos recorrer a alguns conceitos de Fernando Fuão, Tafuri e Simon Marchan Fiz, mais especificamente sobre a fotografia, a imagem e as contaminações figurativas.

Hoje, mais do que antes, este imenso mundo das imagens está saturado, pois jorram imagens não só pela fotografia, mas por todas as portas do nosso computador. E a consequência é inevitável: conforme Vieira da Cunha, o olhar torna-se rápido e superficial, sem condições de apreender tudo o que o mundo prodigioso das imagens tem a oferecer.² Ao mesmo tempo, está cada vez mais presente este duplo de memória e esquecimento: quanto mais vemos, mais esquecemos. Essa avalanche de imagens, de sons, de pessoas nas nossas vidas, “confere um cansaço nas grelhas publicitárias e reflete a banalização.”³ O consumo de imagens é imenso, principalmente na arquitetura. Fuão, ao elaborar sua tese “Arquitetura como collage”, revela a poética do projeto arquitetônico a partir dessa articulação de

² Vieira da Cunha, Eduardo – Edição do Autor 2003 – p. 19

³ POP ART – p. 13

resíduos impressos de arquitetura. É a arquitetura das revistas, das imagens, dos álbuns de viagens. A revista é um dos meios de divulgar e propagar determinado tipo de arquitetura, proporcionada pela máquina fotográfica⁴. Ele rebate, porém, “esse instantâneo” com uma prêmisa de estimular a prática da collage, mostrando que existem seguramente outros meios de conceber o projeto arquitetônico e não somente o tradicional pensamento construído no interior da câmara escura⁵. E, para quebrar este paradigma, Fuão emprega e justifica “uma nova visão”: a arquitetura como collage!. Para ele, as fotografias são literalmente artefatos, e por isso suscetíveis de serem manipulados... Conhecemos a arquitetura por imagens técnicas, projetadas em paredes das salas de aula ou impressas nas páginas de revistas e livros.⁶ Sobre essa mesma função das revistas, Tafuri reforça que “as revistas de arquitetura deveriam sentir-se particularmente

⁴ Fuão, Fernando Freitas - *Arquitetura como collage*, Barcelona 1992 – p.71..

⁵ Fuão, *Ibid*- p. 06

⁶ Fuão, *Ibid*- p. 04

empenhadas em explorar até o fundo esse canal de informações que, com o tempo, pode vir a transformar -se, de puro hedonismo visual, num extraordinário instrumento operativo”.⁷ Considera ainda a arquitetura e a cidade como emissores de informações e interações com o público, e principalmente como construtores de imagens. Para ele, essas imagens podem ser desmontadas, recompostas, inovadas e “generosamente projetadas para o desconhecido”.⁸ A chegada da fotografia propiciou uma nova linguagem artística e profissional capaz de mudar o que vemos. A cumplicidade da arquitetura com a fotografia tem mostrado uma eficácia surpreendente na construção da realidade. A fotografia é o elemento de representação mais compreensível por todo o mundo, desde a sua descoberta tornou-se a mais aliada presença na arquitetura e na collage. Portanto essa imagem da arquitetura acom panhará o trajeto deste catálogo.

⁷ Tafuri, Manfredo – *Teorias e História da Arquitetura* – Lisboa, 1988 – p. 192

⁸ Tafuri, Ibid - p. 129

Com o Movimento Moderno, a Collage também teve um papel inovador, transformando -se num instrumento de trabalho, de graficação dos projetos. Mies Van der Rohe, nas décadas de 30 e 40, introduziu as fotomontagens nos seus projetos de museu e centro de convenção. Na Casa Resor, ele apresenta o projeto através de uma collage, contendo um quadro de Paul Klee.(fig..) Na década de 60, há uma verdadeira convulsão neste sentido, aparecem técnicas novas para a representação gráfica, onde a improvisação e a espontaneidade ocupam um lugar de destaque na consciência dos arquitetos mais jovens. Estes resgatam técnicas exploradas no início do século pelos vanguardistas: a fotomontagem e a collage. Além disso, o arquiteto emprega a técnica instrumental para a representação gráfica da sua criação ⁹, principalmente no que se refere a um espaço tridimensional. O uso da collage e das técnicas ilustrativas permitem e demonstram a facilidade de visualização de projetos visionários no espaço urbano. Essa forma de expressão gráfica para a

⁹ Billorou, Julio – *Expresión gráfica del arquitecto-SUMMA* 74-75 ano 1974 – Buenos Aires – p. 89

representação arquitetônica foi chamada, nos anos 70, de “Arquitetura gráfica” ou *Grafitectura*, nome que agrupa uma série de técnicas já exploradas no princípio do século, inclusive as collages, e revividas por grupos de jovens arquitetos rebeldes como meio de combater o sistema, utilizando os próprios elementos do mesmo sistema”.¹⁰ O grafismo, a formatação e apresentação dos projetos são preocupações muito presentes entre os arquitetos, até nos dias de hoje, com todas as ferramentas disponíveis. Peter Cook, um dos integrantes do grupo Archigram, ao comentar sobre seus projetos visionários que eram representados por meios gráficos, ricos na imaginação, diz que os mesmos inspiravam-se muitas vezes nos surpreendentes livros de histórias, como caricaturas, que estavam num fácil alcance. E continua: “Utilizar essas técnicas é fazer um atalho para a representação de objetos complexos. Existe um vínculo filosófico entre a natureza *ad hoc* de muitos de nossos projetos arquitetônicos e a natureza da collage”¹¹.

¹⁰ Revista Summa - Buenos Aires, 1974 – p. 105

¹¹ Revista Summa – Ibid – p. 105

As collages arquitetônicas estão presentes em muitos projetos de arquitetos, ora como ferramenta para a produção do seu trabalho, ora como um recurso didático. Durante a última metade do século, os arquitetos apresentavam desenhos realistas para facilitar a visualização de seus projetos, para o cliente ou para construir. Mesmo durante esse período, a collage foi um recurso muito utilizável e muitas vezes “profético” para sinalizar uma nova arquitetura. Este tipo de representação, segundo Gerald Allen¹², é muito mais que a sombra de um objeto, mais que um montão de linhas, mais que uma resignação diante da inércia do convencional. Já em 1840, numa escola alemã, Froebel usou a collage como um estímulo visual de criatividade e que mais tarde foi muito aplicado e desenvolvido por Montessori.¹³ Entretanto esse recurso parece que esteve durante muito tempo somente ao alcance das crianças, havendo uma certa inibição em relação a um

¹² Allen, Gerrald, Oliver Richard – *Arte y proceso Del dibujo arquitectonico* – Barcelona - 1982

¹³ Wolfran, Eddie – *History of Collage* – London – p. 09

direcionamento de seu uso como técnica instrumental na arquitetura.

A collage é “uma ação de aproximação” de figuras que muitas vezes “se contaminam” entre si, porém, contrário da Medicina, convivem em perfeito metabolismo. A relação da arquitetura com a pintura já foi explorada por Simon Fiz nas suas “contaminações figurativas”, principalmente quando a arquitetura permite dar forma concreta aos recursos ilusórios da pintura - desde o período dos *ismos* do final do século XIX, onde a cidade se transfigura em paisagem, até os movimentos artísticos da década de 80, na linguagem da arquitetura pós-moderna. Como sugere Simon Fiz, as imagens de arquitetura e de cidades se vêem envoltas nas tensões do processo moderno, sobretudo as que derivam de alguns destes três fenômenos primários: a desintegração da figura e da forma das arquiteturas representadas, a invasão dos valores autônomos de cor e tons locais, e o complexo processo de desconstrução do espaço tridimensional.¹⁴ No período POP,

¹⁴ Simon Fiz – *Contaminaciones Figurativas* – Madrid – p. 17

as iconografias banais das sociedades urbanas com temas domésticos voltam a incorporar as imagens da arquitetura e da cidade, porém pela câmara fotográfica¹⁵. Essas imagens de arquitetura afetadas e “contaminadas” nas obras de pintura e de escultura serão exploradas nas collages durante o século XX.

A montagem deste catálogo de collages baseou-se neste critério da representação arquitetônica, complementado pelos seus protagonistas: artistas e arquitetos. Para Sergio Lima, “a collage não é apenas uma pintura, é um ato de provocação. É uma ação sobre imagens.”¹⁶ Como se as próprias imagens estivessem sempre em movimento. A collage permite uma mobilidade arquitetônica, mesmo usando a fotografia, que é um elemento estático. Para isso, segundo Lima, as collages se misturam como arquitetura, como objeto, como publicidade, como mitologia, com o assemblage, como fotomontagens, como cinema, como jogo, como testemunho político-social,

¹⁵ Simon FIZ – Ibid – p. 232

¹⁶ Lima, Sergio – *Collage em nova superfície*, São Paulo 1984, p40

como gesto do mais querer, como produção do imaginário, como expressão de perversão.

Apesar da resistência da arquitetura em não reconhecer a collage como elemento constitutivo e contaminador do processo de criação, é evidente que não podemos negar que a collage é imanente ao processo de criação de um projeto. Para melhor compreender a sutileza da arquitetura como collage, Fuão denominou de retórica da collage todas as estratégias de sua composição e a maneira como os arquitetos transformam e inventam os edifícios dentro dos limites da collage. Os argumentos retóricos arquitetônicos estão na decollage, na transfiguração, na rollage, na utilização de objets trouvés, nos ready-mades, na reciclagem, no mosaico, na ruína e na metáfora. Todas essas relações da representação arquitetônica na collage e da collage no projeto arquitetônico é o que vamos demonstrar no decorrer das análises das collages deste catálogo. Muitas vezes serão evidentes, outras vezes, apenas sutis “lembranças”!

PANORAMA CRONOLÓGICO

A intenção deste catálogo é mostrar um panorama das obras mais relevantes das collages de arquitetos e artistas, através da representação arquitetônica, no decorrer do século XX. Como o catálogo não pretende esgotar toda a produção deste período, a escolha dos arquitetos e artistas foi feita em função das suas obras, da sua época e da possibilidade de acesso aos seus respectivos acervos. Muitos nomes significativos, mesmo preenchendo esses critérios, não foram contemplados pela dimensão do tempo estipulado para esta dissertação, tais como: George Grosz, Kasimir Malevich, René Magritte, Eric Mendelsohn, Volf Vostell, Claes Oldenburg, Robert Venturi, James Stirling, Sany, Henri Matisse, Frank Gehry e outros. Portanto a produção de collages resultante foi mapeada conforme os períodos históricos definidos e mediante uma análise baseada nos conceitos teóricos de Fernando Fuão, Simon Fiz e Sergio

Lima. Segue a relação dos nomes dos arquitetos e artistas que compõem o presente catálogo:

1900-1950

AS VANGUARDAS ENTRE GUERRAS

ARQUITETOS

ELEAZAR LISSITZKY
THEO VAN DOENSBURG
ERNST MAY
LE CORBUSIER
MIES VAN DER ROHE

ARTISTAS

PABLO PICASSO
ALEXANDER RODCHENKO
VLADIMIR TATLIN
MOHOLY-NAGY
HANNAH HOCH
RAOUL HAUSMANN
JOHN HEARTFIELD
KURT SCHWITTERS
PAUL CITROEN
MAX ERNST
HERBERT BAYER
PIETRO MARIA BARDI

1950-1980

CONTRACULTURA POP

ARQUITETOS

PETER COOK

RON HERRON

ALISON AND PETER SMITHSON

DENNIS CROMPTON

SUPERSTUDIO

FUMIKO MAKI

LINA BO BARDI

HANS HOLLEIN

CHRISTO E JEANNE-CLAUDE

RICHARD MEIER

ALDO ROSSI

GORDON MATTA-CLARK

ARTISTAS

RICHARD HAMILTON

EDOUARDO PAOLOZZI

DAVID HOCKNEY

JOSEP RENAU

JIRI KOLLAR

1980-2000

PÓS-MODERNO E OUTRAS TENDÊNCIAS

ARQUITETOS

NILS-OLE-LUND

MICHAEL GRAVES

BATALOV

BELOV

SOSIMOV

VYACHESLAV

DANIEL LIBESKIND

EUGENI RUSAKOV

DAVID WILD

FERNANDO FUÃO

ERIC MIRALLES

MVrD

AES GROUP

ARTISTAS

PIETER BRUEGEL

BRIAN DAVIS

PETER GREENAWAY

SCOTT MUTTER

GIACOMO COSTA

JAMES CASEBERE

MAX ERNST BAYER

PAUL CITROEN

PIETRO M. BARDI

HANNAH-HOCH

CORBUSIER TATLIN

KURT SCHWITTERS

MOHOLY-NAGY

HEARTFIELD

MIES LISSITSKY

RODCHENKO THEO VAN DOESBURG

PABLO PICASSO

HAUSMANN

1900-1950

AS VANGUARDAS ENTRE GUERRAS

1900 - 1950

AS VANGUARDAS

ENTRE GUERRAS

A primeira metade do século XX foi marcada por duas grandes guerras mundiais. O período entre a 1ª e a 2ª guerra (1914-1945) favoreceu o surgimento de movimentos políticos, sociais e artísticos chamados de vanguardas. No cenário das vanguardas artísticas, as collages obtiveram um grande destaque por sua vasta produção, principalmente através de fotomontagens direcionadas à propaganda política, revolucionando toda a representação gráfica. Essa propaganda visual era, para Dawn Ades, uma via direta e eficaz de alcançar a gigantesca tarefa de educar, informar e convencer o povo.¹ Não precisava muito texto, geralmente as fotomontagens já adquiriam a confiança e a veracidade das mensagens políticas.

¹ Ades, Dawn – *Fotomontaje* – Barcelona, 1977- p. 17

Começemos com as **FOTOGRAFIAS COMPOSTAS** que realmente foram as precursoras da collage, cuja paternidade deve-se a Oscar Rejlander (1857), seguido de Disderi (1864) com sua célebre obra *Les jambes de l'opéra* (glossário). São verdadeiras fotomontagens feitas de fotografias que passam por um retoque pictórico para eliminar o recorte e dar uma impressão de unidade. Rejlander fez essas combinações de diferentes negativos sobre um único papel, e o resultado difere da collage quanto à negação dos valores da fotografia como linguagem.²

Muitas vezes essa atitude de dar um sentido, muda o rumo de um procedimento usual. Foi o que aconteceu, em 1912, quando Picasso e Braque dão um basta à abstração da pintura e tomam uma nova direção que os levará a uma verdadeira revolução nas artes, através dos seus *papiers-collés*³. Eles acrescentam nas suas obras desde madeixas de cabelo, cordas de guitarra, letras, para reafirmar um realismo que estava se

² Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage*, Barcelona, 1992 – p.08

³ Catálogo da exposição Picasso na Oca – tradução Paulo Neves - São Paulo, 2004 –p. 136

perdendo. Esses elementos “colados” na tela tinham um caráter revolucionário e eram intervenções que visavam um equilíbrio plástico, capaz de incorporar a vida cotidiana com a nova forma. Oficialmente, a partir dos “papiers collés” inicia-se um período na história da collage moderna, mesmo que estes não sejam considerados collages, mas sim seus precursores!

Para Rosalind Krauss, frente às collages de **PABLO PICASSO (1881-1973)**, o contorno da superfície original e sua restituição através de uma figura que está ausente é o mais alto termo dessa operação de collage como um sistema de significados⁴. Mesmo que no vasto acervo dos papiers collés de Picasso não possamos apresentar uma collage com algum vestígio arquitetônico, seus trabalhos contêm uma preocupação com a plástica e a geometria, as mesmas encontradas na arquitetura. Dominique Dupuis afirma: “A intervenção do desenho atinge um equilíbrio harmônico em *Guitarre, verre, bouteille de Vieus-Marc*, 1913 (fig.01), onde a mesa e o orifício da guitarra são sumariamente descritos. O

⁴ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage*, Barcelona, 1992 – p.10

emprego do giz na garrafa confirma a mudança de direção rumo a uma recuperação da realidade, que se organiza em entidades plásticas amplamente geometrizadas”⁵. Nota-se o detalhe do alfinete (fig.02), como prova quase real de algo costurado ou colado; não se trata mais de uma ilusão visual encontrada em muitas collages dos cubistas, quando combinam os neutros recortes de jornais com desenhos de carvão, provocando ilusões ópticas de falsas paredes, de falsas madeiras e mármore, chamados de *trompe l’oeil*. Esse termo, segundo Greenberg, pode ser usado para enganar o olho ou desenganá-lo⁶. Mais tarde, os experimentos das collages transformam-se em formas tridimensionais “numa espécie de arquitetura plana e colorida”, surgindo os *reliefs*, introduzidos por Vladimir Tatlin na Rússia, em 1914. Nos anos que precedem a Primeira Guerra, uma série de artistas russos se unem ao Cubismo – a arte vermelha, como foram chamados, pois era um movimento com expressão marxista. Foi um período onde a juventude soviética, através de debates críticos, artísticos e literários, atinge um auge nunca visto em

⁵ Catálogo – Picasso – tradução de Paulo Neves – pág 136

⁶ Fuão - Ibid - p. 09

nenhuma parte do mundo até aquele momento.⁷ Por isso, conforme Wescher, se deduz que na Rússia a collage começou muito rápida e se praticou muito.⁸ Com muitas ilustrações, cartazes e catálogos refletiam simultaneamente uma grande simpatia ao mundo tecnológico e a uma socialização da arte. As guerras favoreceram a produção literária e artística, principalmente na Rússia, onde seus expoentes Maiakovsky e Lissitzky, respectivamente, transformam o processo revolucionário em processo político e estético! Era muito próxima a relação entre os pintores e os poetas, principalmente com Maiakovsky, cujos textos eram ilustrados por artistas que os “cobriam de collages”! Quando trabalhava para Rosta – Agência de telégrafos da Rússia, Maiakovsky fala com euforia sobre a saída da arte dos museus e das academias, dizendo: “as ruas são os nossos pincéis e as praças nossas paletas”.⁹

⁷ Maiakovsky, Vladimir – Antologia Poética – Editora Max Limonad Ltda, São Paulo – 1984- p. 29

⁸ Wescher, Herta – *La historia Del Collage* – Barcelona, 1974 – p. 67

⁹ Wescher, Herta – *La historia Del Collage* – Barcelona, 1974 – p. 79

Com essa motivação, abrimos a análise deste catálogo com os construtivistas russos! **ELEAZAR LISSITZKY (1880-1941)**, além de arquiteto e artista, foi ilustrador gráfico. Através dele surgiu um conceito de arte sem antecedentes e, como ele mesmo diz: “Na Rússia um novo movimento nasceu em 1908, uniu desde o primeiro dia pintores e poetas e não se publica mais nenhum livro de poemas sem a colaboração de um pintor”¹⁰. Mesmo assim, o tempo e a política não deram o devido destaque ao seu papel embrionário nas artes e na arquitetura do século XX¹¹. Por volta de 1920, através dos seus *Prouns*, segundo Simón Fiz um gênero atípico próximo às pinturas axionômicas, houve “um intercâmbio entre a pintura e a arquitetura”, combinando formas elementares com mecanismos ou estruturas de engenharia como é o caso do projeto para a Tribuna de Lênin, 1920 (fig.05). Para Kenneth Frampton, Lissitzky combinou numa só realização as inovações que lhe ocupariam durante o resto de sua vida - o uso direto da fotomontagem, o conceito

¹⁰ Wescher – *Ibid* – p. 67

¹¹ Lewis, David – *La ciudad: problemas de diseño y estructura* – Barcelona, 1968 – p. 255

total de “Proun” com suas simultâneas fantasias dinâmicas, suas implicações tipográficas e, finalmente, a mistura de estruturas reais com formas metafísicas. O entusiasmo de Eleazar Lissitzky foi responsável pela brilhante fase internacional do construtivismo na arquitetura e nas artes, influenciando ainda Malevitch, Tatlin, Rodchenko e Moholy-Nagy. Com o cartaz da Exposição Russa em Zurich, em 1929 (Fig.03), despede-se da publicidade internacional e adquire uma qualidade clássica como trabalho gráfico¹². Essa collage apresenta um dos mais significativos fundamentos abstratos da arte construtivista, que é a combinação de negativos superpostos. O mesmo recurso encontramos também na collage de Gustav Klutssis, *We will build our own world* 1930, onde a superposição de rostos dá uma impressão “andrógina” aos personagens. Num primeiro plano, essa collage apresenta uma composição que se assemelha a uma fachada de um prédio, quase um pórtico modernista com grandes vãos. Durante esse período, Lissitzky escreve para o Almanaque Europeu de Artes: “Surge agora a tarefa de expressar o espaço

¹² Lewis –Ibid - p. 260

imaginário por meio de um objeto real. O que é monumental para nós não é a obra que dura um ano, mas a permanente capacidade humana de expressão”.¹³ Muitos dos seus trabalhos transformaram-se em material de propaganda para as concentrações políticas, principalmente suas montagens fotográficas. Na famosa composição de Lissitzky chamada *O construtor* (1924) (fig.06), vemos o seu auto-retrato e mais uma vez a combinação de negativos superpostos: o olho e a mão do artista com o compasso sendo os fundamentos da arte construtivista integrados na composição.¹⁴ Suas mãos representam o “dublê” de artista e arquiteto que ele foi: o criador (a mão) com o construtor (o compasso). Ainda utilizando a figura do compasso, ele presta uma homenagem a Tatlin, na collage *Tatlin trabalhando*, 1924 (fig.04), cuja figura foi desenhada mediante uma fotografia. A grande maioria de suas obras foi feita com a técnica da fotomontagem. Outro exemplo é a collage *The Runners* (1926) (fig.07) que antecipa a “rollage” de Jiri Kolar, a qual

¹³ Lewis, David – *La ciudad: problemas de diseño y estructura* – Barcelona, 1968 –p. 265

¹⁴ Ades., Dawn – *Fotomontajes* – Barcelona – 1977 – p.24

será comentada mais adiante. *Runners* é uma collage onde as fotos de dois corredores foram transfiguradas, a partir de um efeito óptico de “desfilamento” da imagem, criando assim um efeito de movimento como se o próprio Lissitzky se lançasse no túnel do tempo, pois essa collage tem uma linguagem muito próxima ao filme “*Blade Runner*” de Ridley Scot. A imagem sépia, fragmentada e repetida de uma cidade noturna americana tipo “*Las Vegas*”, é vista como um imenso outdoor de movimento, este que vemos nas esquinas das grandes cidades, formado por lâminas verticais e acionadas mecanicamente. Nessa collage, além do efeito de movimento, efeito “runners”, Lissitzky, ao criar um afastamento entre as lâminas, faz surgir um intervalo correspondente a feixes de luzes, de néon, de luminosos, onde tudo se confunde numa perfeita harmonia de composição. Percebe-se a presença dos negativos superpostos na duplicidade das imagens de cidades e na duplicidade dos luminosos “Central Theatre”! Encontramos vários títulos para essa mesma obra: *runner, the runner, runner in the city*¹⁵. Nessa collage, surpreendemo-nos

¹⁵ “*Runner in the city*” (dimensões: 53/16” X 51/16”) foi

com um Lissitzky menos construtivista e menos russo, quem sabe já dando alguns sinais oníricos do surrealismo que se aproximava! Lissitzky foi um visionário utópico que mostra, com “*Runners*”, seu interesse pela ficção e pelas tentativas cinematográficas.

Durante o período do Construtivismo Russo, a fotomontagem difundiu-se muito entre os artistas que a utilizavam principalmente em publicidade, em propaganda política, em ilustrações de livros, e até em instalações de exposições. Foi o que aconteceu com **ALEXANDER RODCHENKO (1891-1956)**, que se liberta do cunho político das collages de Lissitzky e torna -se mais poético, principalmente quando começa a ilustrar, em 1923, os poemas de Vladimir Maiakovsky (1893 - 1930), que foi o poeta mais presente nas suas collages. Seus poemas clamavam por uma sociedade revolucionária, menos burguesa e mesquinha. É o que ele mostra na collage *Noite de Natal, realidade fantástica*, 1923 (fig.08) onde expressa toda a futilidade burguesa nos seus aparatos e “com horror, compre ende que ele mesmo é

retirada da Revista AV/2001

seu anfitrião”¹⁶. Há um confronto entre os costumes burgueses e a juventude revolucionária da Guerra Civil, deitada ao chão. A riqueza do poema título da collage: *Noche buena, realidad fantastica* resultou para Rodchenko na maravilhosa criação da equivalência mediante o contraponto e a justaposição, num só quadro, conforme Dawn Ades. Essa collage influenciou mais tarde Klauss Voorman para a capa dos discos *Revolver e Sgt. Pepper’s lonely-hearts club band*, dos Beatles¹⁷. Mesmo contendo uma diversidade de elementos colados, estes não estão acumulados, a tal ponto que podemos observar no centro dessa collage um espaço doméstico: uma sala de visitas, como justificativa da representação arquitetônica, também relacionada com a clássica collage de Richard Hamilton, 1956 (fig.58). A collage seguinte, *Estação Acidental*, 1923 (fig.09), expressa a seção do poema de Maiakovski, *A Propósito Disto* (1923), que é ao mesmo tempo um grito de amor e de esperança num futuro melhor, “no qual se imagina ressuscitado para reaver seu quinhão de

¹⁶ Ades, Dawn – *Fotomontaje* – Barcelona, 1977- p.102

¹⁷ Revista Istoé –sobre a Exposição Gráfica Utopica em Brasília – 2001- p. 93.

afeto”¹⁸. E “para isso” Rodchenko retrata o poema desafiando seus inimigos, aterrissa na torre sobre os desfiladeiros do Kremlin, desafiando o próprio equilíbrio, clamando: “eu sou somente poesia, somente coração!”¹⁹ Além de formar duplamente uma cruz - aeroplano cruzando a torre e uma pessoa de braços abertos -, essa composição poderia se enquadrar na diagonal perfeita da pintura clássica. A presença de arranha-céus é importada da América e muitas vezes repetida em outras collages, como a de Citroen em *Metrópolis*, pois era a grande novidade da arquitetura! Na maioria de seus trabalhos aparecem pessoas, crianças, velhos, ou então o seu próprio auto-retrato, principalmente nas collages que acompanharam o poema *De esto* de Maiakovsky. Numa delas, *Lily Brik - 1923* (fig.11), todas as imagens refletem o isolamento de sua amante num cenário doméstico, entre cama e cadeiras vazias, e uma mulher no sofá se converte numa pequena burguesa, assim relata o poema. Rodchenko foi um artista que trabalhou com o cinema e com

¹⁸ Maiakovski, Vladimir – Antologia Poética – Editora Max Limonad Ltda, São Paulo – 1984- p. 19

¹⁹ Ades – Ibid – p. 102

desenho de letreiros cinematográficos; isso certamente influenciou suas collages! A capa da revista *Novy-Lef*, 1927(fig.10), destaca na gigantesca estátua um gesto, quase “cinematográfico”, de um jovem aventureiro na tentativa de amarrá-la totalmente. É a irreverência da juventude diante do poder político e da igreja. Como este trabalho trata da representação arquitetônica na collage, não será ingênuo buscá-la nos monumentos: estátua e campanário como justificativas figurativas ou conceituais. Rodchenko compõe suas obras com poucos elementos, deixando muitos espaços vazios, porém cheios de metáforas. Finalmente nos surpreendemos com um obra inédita de Rodchenko, intitulada *La guerra Del futuro*, 1930 (fig.12). Essa imagem está inserida num texto, *Duelo nas alturas*, onde Brancusi comenta um sonho “hipnótico:” a coluna sem fim dos arranhacéus e o pássaro no espaço do avião em última e perseverante paz perpétua.”²⁰

Após visitar Picasso em Paris, em torno de 1914, **VLADIMIR TATLIN (1885-1953)** começa a trabalhar nos

seus quadros em relevo. Foi ele que introduziu os *RELIEFS* (fig.13) na Rússia, cuja palavra, segundo Fuão, designa suas pinturas collages, murais abstratos plástico-espaciais na base de perfis metálicos, arame e pedaços de madeira²¹. Os materiais mais empregados nos seus trabalhos tridimensionais são, justamente, o metal e a madeira, com a intenção de levá-los a um novo conceito, diferente dos papiers -collés dos cubistas. Sua preocupação maior era em relação aos materiais e ao poder de sua manifestação. Tanto Lissitsky como Hausmann prestaram-lhe uma homenagem através das collages *Tatlin trabalhando*,1924, e *Tatlin em casa*, 1920, respectivamente.

Em 1919, para comemorar a Terceira Internacional, Tatlin constrói uma grande torre de aço em espiral para superar a Torre Eiffel (fig.14). É uma gigantesca espiral inclinada numa assimétrica treliça metálica que funciona como uma antena emissora. O projeto se opõe à concepção tradicional de monumento-estátua, pois trata-se de uma maquete que traduz o ritmo das metrópoles, das fábricas e das máquinas, através

²⁰ AV – Monografias 104 – Madrid -ano 2003 – p. 112

²¹ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage* – Barcelona, 1992 – p. 15

da engrenagem das linhas em espiral. Foram feitos selos com a imagem do monumento de Tatlin com a seguinte frase: “Engenheiros, construam formas novas!”

Essa obsessão de quadros e de máquinas também é inicialmente absorvida nas primeiras obras de **MOHOLY-NAGY (1895-1946)**, que depois passa a realizar trabalhos mais abstratos, principalmente quando as fotografias se combinam com os desenhos, como nas collages denominadas por ele mesmo de “fotoplasias”.²² São combinações tão sutis e tão delicadas “que parece que cola com pincéis!” São bem diferentes das fotomontagens dos dadaístas berlinenses (Hannah Hocch) que dispõem de muitos elementos, cobrindo praticamente toda superfície. Nas collages de Moholy-Nagy, o espaço em branco aparece, assim como nas obras de Matisse. Na collage “*Estrutura do mundo*” (1927)(fig.21), Moholy-Nagy trabalha com a repetição de imagens de pernas femininas, equilibrando-se em frágeis linhas, o que faz lembrar as pernas das bailarinas de Disderi (1864), “enquanto barras cruzadas formam um esqueleto estático de grande

²² Dawn, Dawn – *Fotomontaje* – Barcelona, 1977- p. 24

equilíbrio”.²³ A mesma delicadeza das suas peças coladas se repete em “*Equilíbrio negro-vermelho*”-1922 (fig.15), semelhante a um sistema viário de rotas principais e secundárias com seus devidos cruzamentos ou rótulas. Poderíamos associá-los aos *Prouns* de Lissitzky. A idéia de seqüência ou série fotográfica era o fundamento das collages de Moholy-Nagy, em função da sua familiaridade especial com a reprodução mecânica das fotografias. Foi assim que realizou os seus fotogramas: composições irracionais obtidas através de objetos sensíveis sobre papel sensível à luz (fig.18). Conforme Dawn Ades, para Moholy-Nagy a fotografia tinha um estimável valor para educar o olho no que chamou de “nova visão”.²⁴ As seqüências ou séries fotográficas de suas collages aparentemente não têm nenhum vestígio de arquitetura, entretanto mostram fragmentos onde a pureza das formas remete a uma arquitetura. Para Wescher, esses trabalhos nascem do seu interesse pelos efeitos de

²³ Wescher, Herta – *La historia Del Collage* – Barcelona , 1974 – p.197

²⁴ Ades – *Ibid* – p. 24

profundidade e altura, vertical e horizontal²⁵. Suas figuras-fragmentos quase não se tocam, estão dispersas ou infinitamente repetidas, suas conexões se fazem mediante o desenho, como podemos observar nas collages *Galeria de tiro* (1925) (fig.20), *Leda et le Cygne* (1925 (fig.19), *Chute* (1923) (fig.17). Na collage *Mort sur les rails*, 1925 (fig.16), os personagens estão dentro de um círculo com imagens noturnas de cidades, estonteantes! É outro excelente exemplo das mesmas concepções espaciais anteriores.

O Dadaísmo foi um movimento de revolta contra a arte e a favor da “arte da máquina”. Nesse cenário, o casal dadaísta berlinense **HANNAH HOCH (1889-1978)** e **RAOUL HAUSMANN** reivindicam para si a invenção da fotomontagem, no verão de 1918. Diz Hannah Hoch: “nosso único objetivo era integrar os objetos do mundo das máquinas e da indústria no mundo da arte.”²⁶ Para Roters, ela é a genuína artista das colagens e fotomontagens, é a principal responsável pela introdução de ssa arte no nosso século²⁷. A

²⁵ Wescher – Ibid –p. 197

²⁶ Citado por Dawn Ades – p. 08

²⁷ Colagens Hannah Hoch 1898-1978- IFA –Germany- 1995 – p. 67

exaltação dadaísta do mundo americano está presente na collage de Hannah Hoch intitulada *New York*, 1922 (fig.24), principalmente por incorporar toda a relação com a cidade existente e a cidade imaginária, assim como a chegada dos arranha-céus na Europa. Daí a homenagem com o título *New York*, onde, através de uma composição figura-fundo, distinguimos uma grande cidade vista do alto, recortada por verdadeiras janelas onde se avistam os arranha-céus, proporcionando uma dupla sensação de profundidade e de gigantismo. A repetição de turbinas é utilizada como artifício para nos conduzir à entrada central do prédio, reforçando o aspecto compositivo da acumulação que, segundo Fuão, pode ser compreendida como a repetição sistemática de elementos idênticos²⁸. Nesse trabalho, Hannah quis realmente exaltar a cidade moderna e o mundo da máquina, assim como veremos mais adiante também nas obras de Paul Citroen!. A outra collage, *O corte com faca de bolos*, de 1919(fig.23), possui uma composição mais fragmentada e uma intenção política menos evidente. Diante de muitas rodas, peças de máquinas,

²⁸ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage* – Barcelona, 1992 - p. 150

edifícios, misturam-se corpos e cabeças que são retratos de dadaístas, compondo grupos grotescos. Pois Hannah quer demonstrar que “as figuras da vida de sociedade se mesclam com fantasmas pálidos, com o mundo real da técnica e da indústria.”²⁹ Suas obras têm algo paradoxal, ao mesmo tempo delicado e extremamente firme. Hannah não tem muitas collages com representações arquitetônicas, pois a maior característica das suas obras é a presença de pessoas, bonecas, gnomos com traços grotescos ou exagerados, como vemos na *Arranjada para sair*, 1936(fig.22), o que não desmerece o seu potencial artístico, pois utilizou e explorou a collage desde que a conheceu, ao lado de Hausmann, até as últimas conseqüências.

RAOUL HAUSMANN (1886-1954), no seu discurso da grande exposição de fotomontagens em Berlim, em 1931, escreve: “A idéia da fotomontagem era tão revolucionária como seu conteúdo, sua forma tão subversiva como a conjugação da fotografia e texto impresso que, unidos, se

²⁹ Wescher, Herta – *La historia Del Collage* – Barcelona , 1974 – p. 113

convertem num filme estático.”³⁰ A turbulenta acumulação de elementos é uma característica dadaísta nas suas collages, assim como a presença da máquina. As obras de Hausmann, que incluíram a Primeira Feira Internacional Dada em 1920, proclama a vitória mundial de Dada através da collage *Dada vence*, 1920 (fig.25), e demonstra a admiração dos dadaístas berlinenses pelo artista russo Tatlin, na collage *Tatlin em casa*, 1920 (fig.26). O próprio Hausmann afirma que são acumulações de imagens acidentais e aleatórias³¹. Em *Tatlin em casa* o que ele mais queria mostrar era a imagem de um homem que literalmente tinha máquinas na cabeça, o que é uma forma simultânea de homenagem e de elogio a todas as “engrenagens” de Tatlin. Já em *Dada Vence*, a presença da máquina de escrever “Remington” reforça o slogan “as máquinas vencem”! As cabeças mecânicas, conforme Simon Fiz, são símbolos do homem mecanizado e moderno, também como uma reação à espiritualidade sublimada do

³⁰ Ades, Dawn – *Fotomontaje* – Barcelona, 1977- p. 11

³¹ Ades – *Ibid* – p.12

expressionismo.³² Nos dois trabalhos há algumas semelhanças, tais como o espaço interno de uma sala com piso de madeira, paredes pintadas, mapas, máquinas e dissecações do corpo humano. Além disso, na collage *Dada Vence*, a cidade antiga foi literalmente demolida, abrindo espaço para a cidade moderna, cheia de máquinas e prédios. A presença de pessoas evoca ora o homenageado Tatlin, ora o próprio Hausmann, tendo ao lado a sombra do personagem de De Chirico. A utilização de “*objets trouvés*” é a própria retórica dessas collages, utilizados não só como um plano plástico, mas como uma contestação da sociedade. Na verdade, Hausmann viu a possibilidade de transformar as fotografias compostas em fotografias recortadas, surgindo assim, muito mais do que uma técnica, uma forma nova de “falar”. Ele escreve: “O campo da fotomontagem é tão vasto que tem muitas possibilidades e meios distintos de existir.”

A mesma visão do alcance da fotomontagem atraiu **JOHN HEARTFIELD (1891-1968)** que, juntamente com George

³² Fiz, Simon Fiz – *Contaminaciones Figurativas* – Madrid, 1976 - p.156

Grosz, iniciou suas collages como passatempo entre amigos, fazendo montagens com fotos, revistas, e distribuindo em forma de “vinhetas”. Heartfield foi um artista “ativo na história”, principalmente pela grande produção de fotomontagem como uma ação política. Esse trabalho criado por Heartfield foi uma verdadeira revolução diante do grafismo tradicional, pois une a “essência de uma nova arte com a existência de uma nova política”³³. O artista afirmava: “Minhas montagens foram concebidas como armas nesse período de guerra”³⁴. Mas certamente foi outro o tipo de arma que ele utilizou para contestar a ascensão do fascismo e a ditadura de Hitler: a collage! Fez mais de 200 para a revista AIZ. Uma das mais significativas é, sem dúvida, “*Hinno a las fuerzas de ayer*”, 1934 (fig.27), onde mostra uma verdadeira catedral formada por bombas. Aí deparamos com um dos encontros compositivos mais expressivos da retórica segundo Fuão: os *objets trouvés* - as bombas - foram arrancadas da sua função utilitária original para se tornarem, ironicamente,

³³ Heartfield, John – *Guerra en la paz- fotomontajes sobre el período 1930-1938*- Barcelona , 1976 – p.18

³⁴ Heartfield, Ibid - p.09

torres de igrejas ou castelos. Segundo Fuão, a indústria armamentista e a indústria religiosa não cessam de se trocarem e se ajustam perfeitamente como duas peças do mesmo mecanismo.³⁵ Segue um relato do autor sobre essa obra de Heartfield:

“...retornando a uma linguagem mais próxima da arquitetura, a composição da bomba é a mesma que faz nascer a ruína e a incompreensão dos arquitetos...a disposição dos fragmentos trouvés, das bombas, fazem que a configuração final se afaste da estrutura estereotípica tradicional...Nas torres das bombas se empilham, seguindo o princípio da acumulação dos objets trouvés, com mudanças de escala, e no seu topo não há agulhas nem cruces, somente cifras, símbolos do dinheiro, somente dispositivos da morte. A porta gótica e as janelas como figuras fragmentos, sutilmente recortadas sobre as superfícies côncavas das bombas, reforçam a imagem da catedral. Na verdade, elas são as imagens que vêm inseminar a catedral com um ar de beatitude, e não o contrário. O objetivo central não é a forma, ela é somente um modo de

³⁵ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage*, Barcelona, 1992 – p. 164

transmitir o profundo significado que provém da articulação entre dois objetos, dois conceitos: catedral -bomba, postos simultaneamente em *schock*...”

A maioria das collages de Heartfield tem um cunho político e, com a ajuda da pintura e truques fotográficos, suas fotomontagens foram perfeitas e de acordo, muitas vezes, com a sutileza das mensagens. É o que nos mostra a collage seguinte, *Hurra, se acabó la mantequilla*, 1934 (fig.28), cujo tema central é um a cena doméstica onde toda a família (adultos, criança e cachorro) se alimenta de peças de máquinas. E, nas paredes da sala, aparece o símbolo do nazismo, repetidamente! Segundo Fuão, Heartfield operava preferencialmente sobre conceitos transfigurados nas Collages figurativas e, ao contrário das collages cubistas, não tentava enganar o olho, nem tentava imitar ou falsificar nada... operava às claras³⁶. Outro trabalho belíssimo é a collage *La significacion de Gênève*, 1932(fig.29), onde denuncia a paz através do seu símbolo máximo - a pomba - atravessada por uma espada. “Onde reside o capital, não cabe a paz!” O

³⁶ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage*, Barcelona, 1992 – p. 163

registro arquitetônico fica por conta do prédio das Nações Unidas em Genebra. Um dos seus seguidores, mais tarde, foi Josep Renau, que também soube relacionar a arte e a política de forma adequada.

Em 1920, Heartfield junto com Grosz, Hausmann e outros artistas participam da Feira Internacional Dada, que foi uma verdadeira amostra de collages e montagens. Entretanto o comitê da Feira não reconheceu a participação de Schwitters, dada a sua posição crítica.³⁷

Em 1918, Schwitters conhece os dadaístas berlinenses e faz grande amizade com o casal Hausmann e Hannah. **KURT SCHWITTERS (1887-1948)**, artista, poeta e tipógrafo, criou seu próprio estilo estético, denominado por ele mesmo de MERZ, em 1919. Foi um dos pioneiros na prática da assemblage (ver glossário), além de ter produzido centenas de collages. Em 1920, ele inicia a sua casa MERZ (fig.30,31) em Hanover, só concluída em 1923 e destruída por uma bomba na Segunda Guerra Mundial, o que pode servir como paradigma da tragédia vanguardista. Eram coisas recolhidas, descartadas

³⁷ Wescher, Herta – *La historia del collage* – Barcelona, 1976
pág. 120

pela sociedade, que Schwitters recompunha no quadro, formando um novo conceito³⁸. A poesia da composição era para Schwitters o principal critério da collage, desde que estivesse contida a narrativa do MERZ: uma estratégia de acumulação na sua própria casa, criando coisas fantásticas, uma espécie de escultura *Merz-bau*, “composta por metros e metros!” Sobre seu próprio trabalho, ele escreveu:

“Ela cresce quase como uma cidade; quando ergue -se um novo prédio, verifico se a aparência da cidade como um todo não será estragada...À medida que a estrutura se torna cada vez maior, surgem vales, depressões e cavernas, e estes adquirem vida própria dentro da estrutura toda. As superfícies justapostas fazem aparecer formas que se torcem para todos os lados, espiralam -se para cima. Um arranjo de cubos perfeitamente geométricos cobre o conjunto, sob o qual as formas se entortam ou então se torcem de um modo curioso até obter sua completa decomposição”.

Segundo Tafuri, o Merz -bau não pode ser caracterizado como arquitetura Dada porque Dada é por excelência arte urbana, e

³⁸ Argan, Giulio Carlo – *Arte Moderna* – SãoPaulo,1992
pág 360

Merz-bau é a crítica destrutiva da arte urbana ³⁹. Durante o regime nazista se us trabalhos foram proibidos, como arte degenerada. A collage *Merz-1924* (fig.33) é uma assemblage que, segundo Simon Fiz, supera os limites da pintura e da escultura, se liberta tanto do marco como do pedestal. ⁴⁰ Na maioria das suas collages empregam -se simultaneamente recortes simétricos e rasgaduras aleatórias, como, por exemplo, *Qualit*, 1937(fig.32), onde, além dessas características, podemos observar num dos recortes um ambiente de mesa e cadeiras, simplesmente girando a collage no sentido horário, sendo esta uma das surpresas que a collage nos reserva! Schwitters foi um grande ativista dadaísta, muito influenciado por Theo Doensburg e pelo Movimento De Stijl.

THEO VAN DOESBURG (1883-1931) e Mondrian foram os criadores do Movimento De STIJL, que du rou de 1917-1931. A forma, a geometria, as cores, os ângulos retos, a destruição de volumes, eram seus principais requisitos. O

movimento aplicou-se muito na decoração de interiores e composições arquitetônicas, por isso é considerado por Fiz a versão mais arquitetônica das vanguardas. ⁴¹ Theo Doesburg nasceu na Holanda, era arquiteto, crítico e pintor, assim como tantos dublês de arquitetos e artistas de que falaremos ao longo deste catálogo. O seu engajamento com o movimento de STIJL foi tão grande a ponto de criar a Revista DE STIJL, publicada e dirigida por ele de 1917 a 1931. De fato, entre todas as vanguardas da época, o grupo holandês operava em direção ao neo-plasticismo, tendo como seu representante maior Piet Mondrian, através de composições estritam ente equilibradas na forma (ortogonalidade) e nas cores (puras: vermelho, azul e amarelo). Conforme Theo, “quando a arquitetura e a pintura procedem do mesmo princípio, a saber, uma distribuição de equilíbrio de espaço para uma e de cor para a outra, podem conduzir a uma expressão arquitetônica e pictórica do espaço” ⁴². Mais tarde, Theo vai preparar as bases

³⁹ Tafuri, Manfredo – *Teorias e História da Arquitetura* – Lisboa, 1988 -p. 64

⁴⁰ Fiz, Simon – *Del arte objetual al arte de concepto* (1960-1974) –Madrid, 1986 –p. 164

⁴¹ Fiz, Simon – *Contaminaciones Figurativas* – Madrid, 1976 – p. 192

⁴² Straaten, Evert Van– Theo Van Doesburg -*Peintre et Architecte*– Paris,1993.

do movimento intitulado de futurismo. A amizade de Schwitters e Theo não só influenciou Schwitters na pintura De Stijl, mas também fez Theo ser atraído pelo movimento Dada. Os interiores abstratos de Theo talvez sejam a extrusão de suas pinturas. Algumas de suas obras, como *Projeto para Carrelage*, 1918 (fig.36) e *Harmonia para cozinhas*, 1921 (fig35), são técnicas mistas de guache e collage, e concentram formas abstratas geométricas ou simplesmente plantas baixas! A obra intitulada " *Contra-construção*",1924 (fig.34), de Theo, também não é uma collage pura, pois tem a presença de guache e carvão. Entretanto reforça a presença da arquitetura, principalmente de interiores, na estética neoplástica.

Se Doesburg trabalha na escala de interiores da arquitetura, o excesso das metrópoles é concentrado nas collages de **PAUL CITROEN (1896)**, que teve uma direção própria apesar do seu contato com os dadaístas de Berlim. Suas grandes cidades foram experimentadas nas collages e inspiradas pelo fotógrafo Blumenfeld. Este novo ícone - o skyline - vai seduzir e conduzir a arte americana, na segunda

década do século. As "visões do futuro", como denominou Dawn Ades, eram feitas com recortes de fotografias e cartões postais colados lado a lado, superpostos; superpopulação, nenhum espaço em branco! Para Simon Fiz, nesses ambientes quase enciclopédicos, o homem metropolitano se vê forçado a enfrentar-se com uma acumulação de estímulos que dificilmente podem ser refletidos através de meios artísticos mais tradicionais.⁴³ As collages de Paul Citroen (1896) exaltam as cidades modernas, assim como fez Marinetti no seu "*Manifesto Futurista*" (1909): "cantaremos a grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer e pelo tumulto!" Na collage *Metropolis*, 1923 (fig.38), observamos vários elementos compositivos, tais como a acumulação, o empilhamento de edifícios, as mudanças repentinas de escalas, as pontes, os túneis, as torres, tudo isso concentrado em 50 centímetros quadrados, numa sensação de alvoroço e de pânico. Poderíamos resumir tudo num só elemento da retórica segundo Fuão (Barcelona 1992): uma acumulação ou encontros fortuitos e intencionais de diversas figuras

⁴³ Fiz, Simon Fiz – *Contaminaciones Figurativas* – Madrid, 1976 – p.141

arquitetônicas, composta de muitos fragmentos de fotografias recortadas, onde, segundo Ades, “cada quadrado funciona como uma vista com sua própria perspectiva, apesar dessa característica obsessiva”⁴⁴. Essa obra de Citroen inspirou Fritz Lang no filme do mesmo título, “Metrópolis”! Sobre ela mesma, o próprio Citroen fez uma imagem com seu autorretrato, intitulada *Portrait*, 1926 (fig.39). Em “*Brottenfeld*”, 1928 (fig.37) vemos um Citroen mais satírico em relação ao meio ambiente, conforme Ades: “é difícil julgar a intenção desta obra: se pretendia ser uma fantasia cômica, ou se contém sugestões sobre estilos arquitetônicos adequados, ou se é um simples comentário da industrialização do campo.”⁴⁵ Em resumo, numa paisagem bucólica ele faz “aterrissar” um arranha-céu, demonstrando assim uma atitude mais relacionada com o surrealismo e, portanto, mais aplicável aos *objets trouvés*.⁴⁶

⁴⁴ Ades, Dawn – *Fotomontaje* – Barcelona, 1977 - p. 19

⁴⁵ Ades ibid – p.20

⁴⁶ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage* – p. 156

MAX ERNST(1891-1976), além do criador da palavra Collage em 1918, foi sem dúvida, o artista que mais empregou essa técnica em suas obras. Diz ele: “Fui assaltado pela obsessão que mostravam, ao meu olhar excitado, as tábuas do assoalho, nas quais mil arranhões tinham aprofundado as estrias. Decidi então investigar o simbolismo dessa obsessão e, para ajudar as minhas faculdades meditativas e alucinatórias, fiz das tábuas uma série de desenhos, colocando sobre elas ao acaso folhas de papel que passei a friccionar com grafite. Olhando atentamente para os desenhos assim obtidos, surpreendeu-me a súbita intensificação de minhas capacidades de visão e a sucessão alucinatória de imagens contraditórias umas das outras.”⁴⁷

Esse trecho poético descreve uma das técnicas da collage descoberta por Max Ernst, a *Frottage*. A relevância dada por ele à collage fez brotar o movimento surrealista, inaugurando um novo período da estética. Sua collage intitulada *Catedrais*, 1929 (fig.40), tem a marca dos surrealistas, “que se deixam

⁴⁷ Stangos, Nikos - *Conceitos de arte* – p. 92.

seduzir pela magia de certos monumentos arquitetônicos e pela poética que exalam”⁴⁸ É uma transfiguração, um acoplamento de prédios, com revelações oníricas e eróticas. Pela natureza deste catálogo, buscamos destacar os elementos de arquitetura na escolha das obras de Max Ernst, embora nem todas tenham esse referencial. Podemos destacar *Le massacre des innocents*, 1920 (fig.41): trata-se de uma técnica mista de collage, frottage e crayon, cuja composição de edifícios, montados por seqüência de janelas e arcadas, lembra as repetições seqüenciais de Moholy -Nagy. Já na collage “*O quarto de dormir de Max Ernst, vale a pena passar aqui uma noite*”, 1920 (fig.43) convivem os animais da sua preferência entre os móveis de um quarto. É uma cena doméstica, com uma linguagem onírica onde o exagero de proporção entre os animais e o mobiliário é marcante⁴⁹! A combinação do guache e do lápis complementam essa collage, cuja passagem foi extraída da sua biografia. As superfícies

⁴⁸ Fiz, Simon – *Contaminaciones Figurativas*, Madrid, 1976 – p. 133

⁴⁹ Bischoff, Ulrich – *Max Ernst 1891-1976*- Taschen, Germany, 1993 – p. 19

pintadas, segundo Bischoff, são utilizadas para criar um espaço cênico muitíssimo reduzido pela perspectiva⁵⁰. Nas suas obras, a arquitetura e as cidades são mais representadas através da técnica da pintura a óleo, como é o caso de *A Cidade Inteira*, 1935 (fig.42). Mesmo aplicando a técnica de pintura, Max Ernst seguiu nitidamente a linha das collages dos anos 20, com sobreposições de camadas somadas à alternância do olhar microscópico, ora próximo, ora longínquo. O grande valor de Max Ernst está, nas palavras de Aragon, em ser o pintor das ilusões, cujas collages se convertem num procedimento poético, completamente oposto à collage cubista, que é puramente realista. Suas primeiras obras já exploravam o poder desorientador das imagens fotográficas combinadas, descobrindo novos campos figurativos através de técnicas novas como a frottage (ver glossário). A esse respeito, Ades comenta, Ernst sabia combinar os elementos fotográficos, agregando às vezes imperceptíveis toques a lápis ou de guache, que muitas vezes intensificavam a força poética das suas obras com grandes

⁵⁰ Bischoff, Ibid – p.20

inscrições e títulos.⁵¹ A fotografia tinha, para Max Ernst, um papel especial principalmente nas suas collages, pois, como disse Breton: “Não utilizava os materiais buscando um efeito compensador, como se fazia até então (papel pintado no lugar da tela pintada, recortes de tesoura no lugar de pinceladas, a mesma cola para imitar manchas), mas, pelo contrário, os elementos estavam dotados pelo próprio direito de uma existência relativamente independente, no mesmo sentido em que a fotografia pode evocar uma imagem única de uma lâmpada, de um pássaro ou de um braço... Para Ernst, a collage era a conquista do irracional”⁵².

Impregnado dessa sensação equivalente às qualidades alucinatórias dos sonhos, **HERBERT BAYER (1900-)** manifesta na sua collage *Cidadão Solitário*, 1932 (fig.45) um sonho acordado onde aparecem situações impossíveis, bem pertinentes ao Surrealismo. A “nova visão” está contida nessa collage de Bayer. No texto “*A órbita da collage*”, Fernando Fuão presta uma homenagem, a essa bela obra, decifrando

todos os enigmas nela contidos, através de todos seus elementos metafóricos. Ele assim descreve:

“O que faz realmente com que o olhar da *collage* seja distinto dos outros olhares? E com que seja freqüentemente representado como um olhar mutilador -mutilado, destrutivo-destruído? O fenômeno da *collage* se passa no oco, no vazio dos olhos... Vários artistas que se dedicaram à *collage*, ou que tiveram afinidades com o surrealismo, trabalharam sobre o tema da mutilação dos olhos, representando, desta forma, o seu modo distinto de ver o mundo, e o quão destrutivo e entorpecedor pode ser o olhar cotidiano....As grandes mudanças no mundo se dão através da mudança do olhar. Temos que entender definitivamente que os objetos, a arte, a arquitetura, tudo, enfim, pode mudar seu sentido e aspecto, ou mesmo transfigurar-se, conforme a chama poética que o atinge, para tanto é necessário penetrar neste território a que chamamos de visão, ou, mais precisamente, no interior, no vazio dos olhos, da caixa negra da imagem.. Os olhos são as janelas da alma, buracos entre -mundos, refletem tanto o dentro e o fora. Mas estas janelas quadradas e com vi drapeadas

⁵¹ Ades Dawn – *Fotomontaje* – Barcelona, 1977- p. 21

⁵² Ades – *ibid* – p. 22

reflexivas que são colocadas em nossos rostos desde o nascimento não deixam a luz entrar ou sair. As janelas deveriam ser cristalinas para vermos o que está lá fora, e não para especularmos.”⁵³

Essa collage, particularmente, é uma das mais instigantes, o olhar com as mãos sendo o mesmo que tocar com os olhos, o olhar que vê sendo o mesmo que é visto, as mãos estendidas sendo as mesmas que abrem as janelas! Ou ainda, “as mãos abertas significam os olhos abertos, e o fechar e abrir as mãos, o piscar dos olhos”. A outra collage de Herbert Bayer, *Metamorfosis*, 1936 (fig.46), sugere, numa suave sátira, um encontro entre as formas não objetivas e as figurativas. As formas geométricas empregadas são as básicas: cones, cilindros, cubos, e correm em direção a uma paisagem romântica, saindo de uma caverna escura. Do arquivo da Bauhaus vem a collage *Verkaus*, 1924 (fig.44). É uma crítica ao tabagismo, a chaminé sendo o próprio cigarro, a caixa de fósforo, a própria casa. São os objets-trouvés!

⁵³ Fuão, Fernando Freitas - *Órbita da collage* – p.

A segunda geração do Futurismo tem seu centro em Roma. **PIETRO MARIA BARDI (1900-1999)**, é um dos seus representantes, e apresenta na Exposição da Revolução Fascista, em 1931, uma gigantesca e polêmica montagem, intitulada *Tavolo degli Orrori*, 1931 (“*Mesa dos horrores*”) (fig.47). Essa mostra foi organizada pelo MIAR (Movimento Italiano para a Arquitetura Racional) na galeria dirigida pelo próprio Bardi, que descreve assim a composição da sua obra: “Começa-se pegando uma grande folha, sobre a qual prende-se um certo número de fotografias da estupefaciente arquitetura da estação de Milão, da supergaragem de Roma, do aeroporto do Littorio, etc, ao lado de cartões postais...Compile pequenas besteiras relativas às besteiras do arquiteto culturalista”⁵⁴. A obra criou muita polêmica por ser uma crítica aos que se opunham à “autêntica arquitetura moderna”, segundo Tentori, reproduzindo exemplos de arquitetura acadêmica misturados com moda, gráfica e costumes claramente anacrônicos.⁵⁵ Essa collage é uma

⁵⁴ Tentori, Francesco – *P.M. Bardi imprensa oficial do estado* – São Paulo, 2000 – p. 237

⁵⁵ Tentori – *Ibid* – p.53

composição de Bardi com colaborações de Carlo Belli e Pagano, que insere a seguinte nota durante a Exposição da Arquitetura Racional: “...Cada homem tem na cabeça o seu paraíso, composto das suas preferências ideais...mas o arquiteto culturalista não teve jamais a chave daquele misterioso limbo...Temos hoje o privilégio de desvelar o segredo. Foi assim: matamos o arquiteto culturalista, abrimos seu crânio, e cuidadosamente...minuciosamente foi recomposto e fotografado o seu paraíso mental”.⁵⁶ O título “*Mesa de horrores*” é um apelo ao abandono de todos os estilos decorativos do passado. A montagem lembra *Metrópolis* de Citroen por seu aspecto acumulativo, mas com um diferencial: a quantidade de vinhetas e cabeçalhos de jornais. Sobre isso, comenta Fuão que “o que define tanto a acumulação como o mosaico é a profusão de fragmentos de figuras que formam o todo, que parece borrar, transbordar, os limites que os marcos tentam impor. A acumulação faz o mosaico. A palavra que melhor define a retórica dos encontros no mosaico não é o contato, mas o efeito profundo

⁵⁶ Tentori, Francesco – *P.M. Bardi imprensa oficial do estado* – São Paulo, 2000 – p.111

e penetrante da incrustação”⁵⁷. A crítica entre a arquitetura moderna e a clássica é o que nos mostram as collages seguintes: *Novo Comum*, 1933 (fig.49), onde é apresentada num primeiro plano a nova arquitetura, sobrepondo -se à clássica. Ou melhor, a arquitetura de Terragni sobrepondo -se à Catedral de Como, simbolizando a continuidade da verdadeira arquitetura. Sob o título de *Nº18* (fig.48), a próxima collage de Bardi (1933) nos mostra a mão que quer exterminar o passado. É conhecida também pela ambigüidade, nas palavras de Tentori: a mão protege a área da via do império da enchente acadêmica, ou seria uma mão “de rapina”, que quer roubar para o século XX uma arquitetura coerente com as suas necessidades?⁵⁸ Pietro Bardi veio, em 1946, viver no Brasil com Lina Bo Bardi. No ano seguinte inaugura e dirige o Museu de Arte de São Paulo (MASP), cujo ousado projeto é da própria Lina Bo Bardi, de quem veremos também, mais adiante, o vasto acervo de collages.

⁵⁷ Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage*, Barcelona- 1992 – p. 152

⁵⁸ Tentori, Francesco – *P.M. Bardi imprensa oficial do estado* – São Paulo, 2000 – p. 108

A capa da revista “*Das neue Frankfurt*”, de 1924 (fig.51), fundada e conduzida por **ERNST MAY**, apresenta uma collage, de sua autoria, bastante crítica, na intenção de refletir os problemas da habitação moderna. Mostra o protótipo de uma casa para uma família de classe média, em todo seu aspecto formal, técnico e construtivo, porém com um detalhe: é um espaço “tão mínimo” que as almofadas e os lençóis precisam estar nos peitoris das janelas ! A presença da criança deve ser uma alusão à nova Frankfurt. May emprega nessa fotomontagem recortes de jornais com anúncios de casas. Poderíamos comparar essa capa de revista com a capa da *L’architecture d’aujourd’hui: Lês canons, des munitions?* 1938⁵⁹(fig.50.) que **CORBUSIER (1887-1965)** elaborou também através de fotomontagens, como uma crítica à sociedade maquinista e belicista. A imagem central do canhão está rebatida ao fundo, e na diagonal uma montagem de máquinas repetidas forma um traçado urbanístico de uma cidade bombardeada. Os canhões são verdadeiros edifícios bombas, os mesmos encontrados na collage de Heartfield,

⁵⁹ Montaner, Josep -*Despues Del movimiento moderno-* Barcelona, 1993

Hino às forças de ontem: rogamos ao poder da bomba, 1934. Observe-se que as capas de revistas foram fontes de inspiração e área de trabalho para muitos arquitetos collagistas como Ernst May (Das neue Frankfurt -1924), Corbusier (L’architecture d’aujourd’hui-1938), Lina Bo Bardi (Revista A - 1946), Mies Van der Rohe (revista G - 1924), entre outros.

Assim como os papiers collés de Picasso revolucionaram toda uma produção artística subsequente, **MIES VAN DER ROHE (1886-1969)**, ainda inspi rado pelas antigas vanguardas, surpreende ao apresentar a collage *Casa Resor-* 1939 (fig.56), abrindo um vasto mundo para as collages como representação gráfica na Arquitetura. Em 1905, Mies deixa sua cidade Aquisgrán por Berlin, onde estavam Van Doesburg, Lissitzky, Man Ray, Walter Benjamim, já “construindo a vanguarda”. Entre 1930 e 1933, exerceu a atividade docente na Bauhaus. Mais tarde, inspirado nas realizações emblemáticas da vanguarda dos anos 20, Mies apresenta seus projetos com collages, como aconteceu no

projeto de um *Museu para uma cidade pequena* - 1940, onde utiliza as imagens da *Guernica* de Picasso (fig.54) e que podemos relacionar com a collage *Museu à Beira do Oceano* de Lina Bo Bardi, 1951, que veremos mais adiante. Na Casa Resor-1939 (fig.56) Mies explora a collage, usando o quadro de Paul Klee “*Refeição colorida*”, uma obra paradigmática que vai revolucionar a collage como representação gráfica. Pois, de acordo com Argan, Mies, assim como Klee, opera com infinita delicadeza, estuda com extremo cuidado as maneiras de dar à imagem espacial uma substância visual que não tenha o peso físico da matéria.⁶⁰ Em 1942, utiliza vários planos de cor sobre a fotografia de uma fábrica de aviões em Maryland (fig.53), que sugerem planos suspensos e um teto acústico, mostrando com isso uma familiaridade com a collage e os “*objets trouvés*” da fotografia⁶¹. O Convention Hall, uma sala única de 5.000m² apoiada em 24 pilares

⁶⁰ Argan, Giulio Carlo – *Arte Moderna* – São Paulo, 1992 – p. 397

⁶¹ AV (*Arquitectura Viva*) monografias n°92 ano 2001 – Madrid. Espanha – p. 38

situados no perímetro de uma planta quadrada, está admiravelmente representado na collage de Edward Duckett (fig.57), o arquiteto que desde 1944 realizava as maquetes e os mais comprometidos desenhos de seu escritório. Na composição dessa collage predomina o elemento de acumulação no teto e no chão. MIES foi o maior exemplo da continuidade do Estilo Internacional, e poderíamos resumir sua obra no aforismo: “MIES é mais”.⁶² Depois do vendaval da segunda guerra na Europa, muitos artistas, muitos arquitetos e intelectuais se mudaram para o Novo Mundo. Mies foi um deles, e ainda surpreendeu com os seus arranha-céus. Foi um período de intensa criatividade, participando de exposições, projetos, e da revista G (fig.55), onde foi o apoio intelectual e financeiro. Segundo Mertins⁶³, esse foi também um período intenso entre Mies e alguns integrantes dos movimentos de vanguarda, como Lissitzky, Theo Doesnburg, Schwitters e outros. Em 1986, foi feita uma homenagem póstuma ao centenário de nascimento de Mies Van der Rohe, no próprio museu onde fora convidado para fazer o projeto da

⁶² AV *ibid* – p.02

⁶³ AV *ibid* – p.12

ampliação e onde se conservam os arquivos do arquiteto: o MOMA – Museu de Arte Moderna de New York. A capa da revista AV 92/2001 destaca essa matéria através de uma composição sobre a collage *Museu para uma cidade pequena* (1940-43), com as esculturas de Maillot.⁶⁴ (fig.52).

⁶⁴AV ibid- capa

PABLO PICASSO

1881-1973

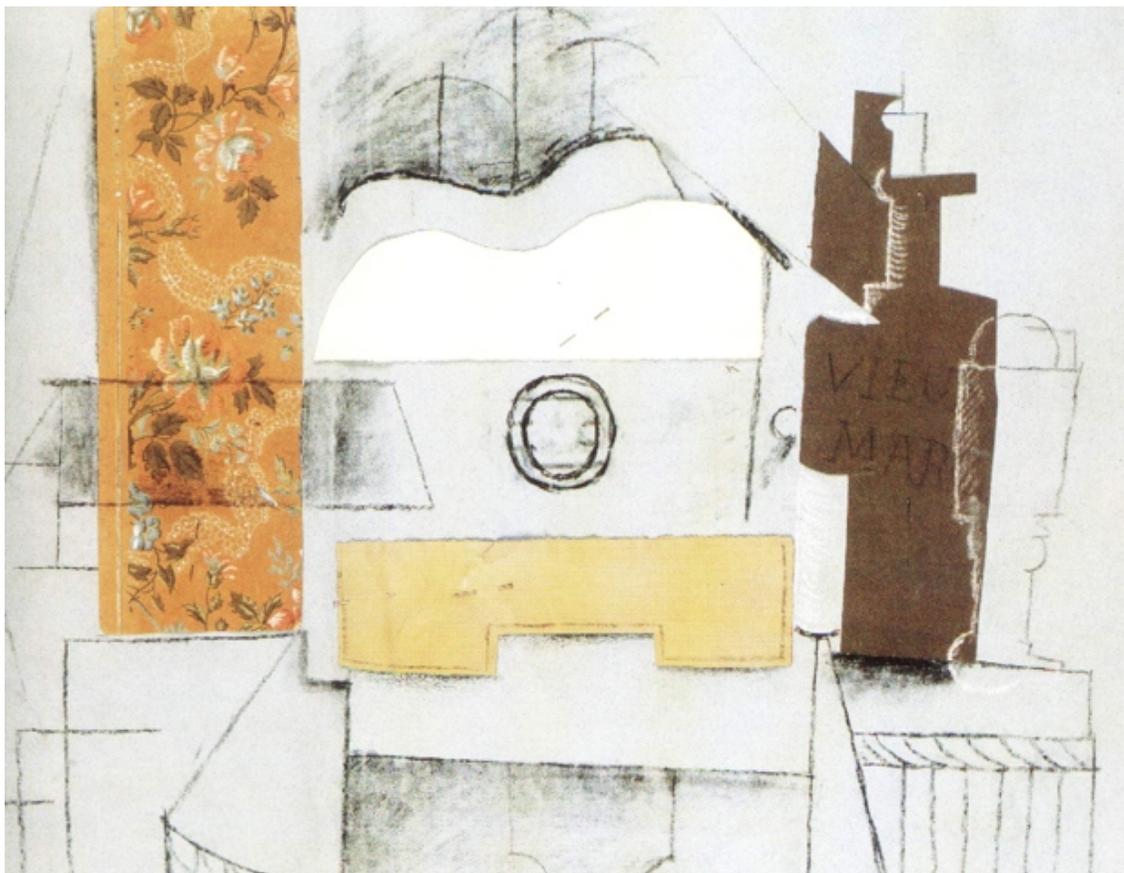


Fig. 1: PICASSO, Guitarre, verre, bouteille de Vieux-Marc, 1913



Fig. X: PICASSO, Detalhe do Alfinete, 1913

LISSITZKY

1890-1941

74

1900 a 1950

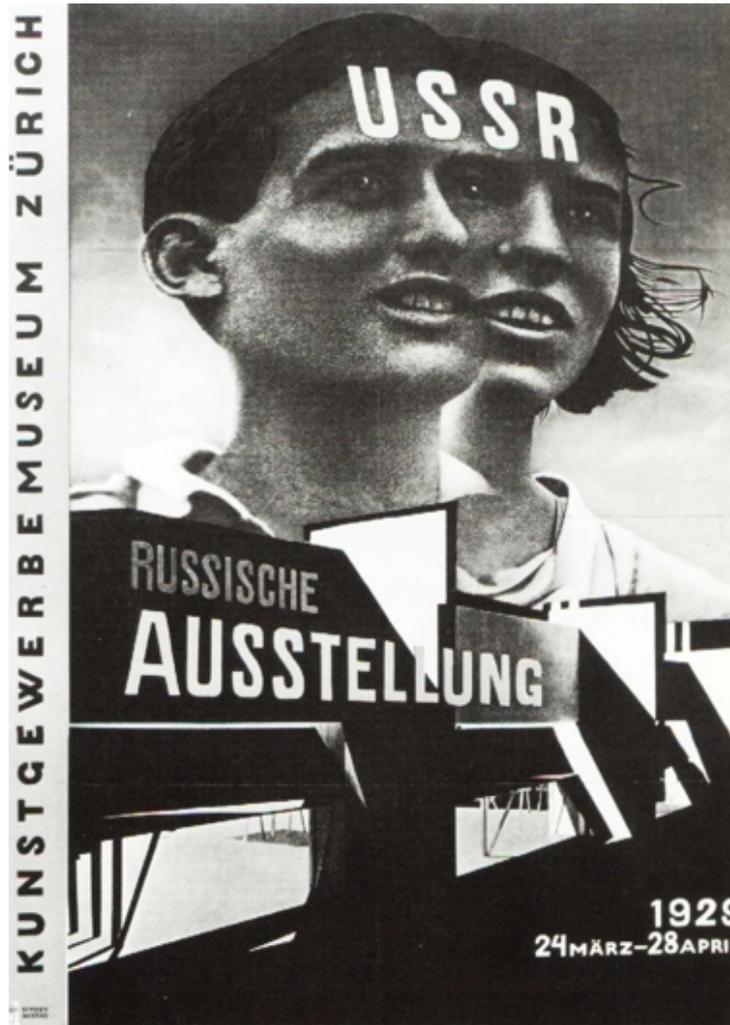


Fig. 2: LISSITZKY, Cartaz para Exposição-Zurich, 1929

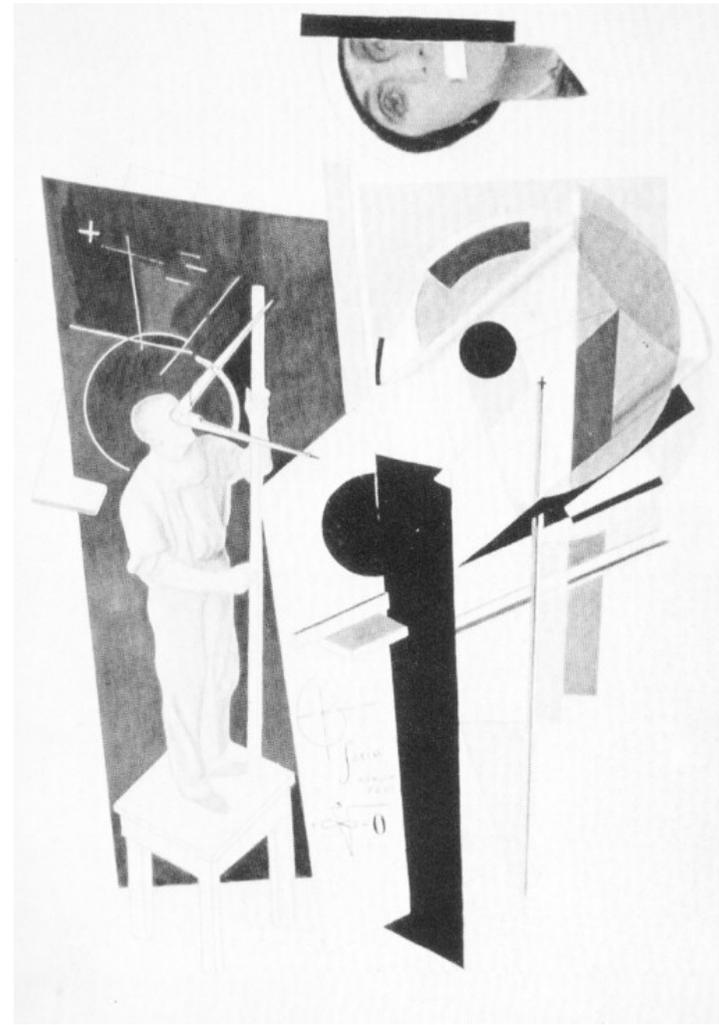


Fig. 3: LISSITZKY, Tatlin trabalhando, 1924

LISSITZKY

1890-1941

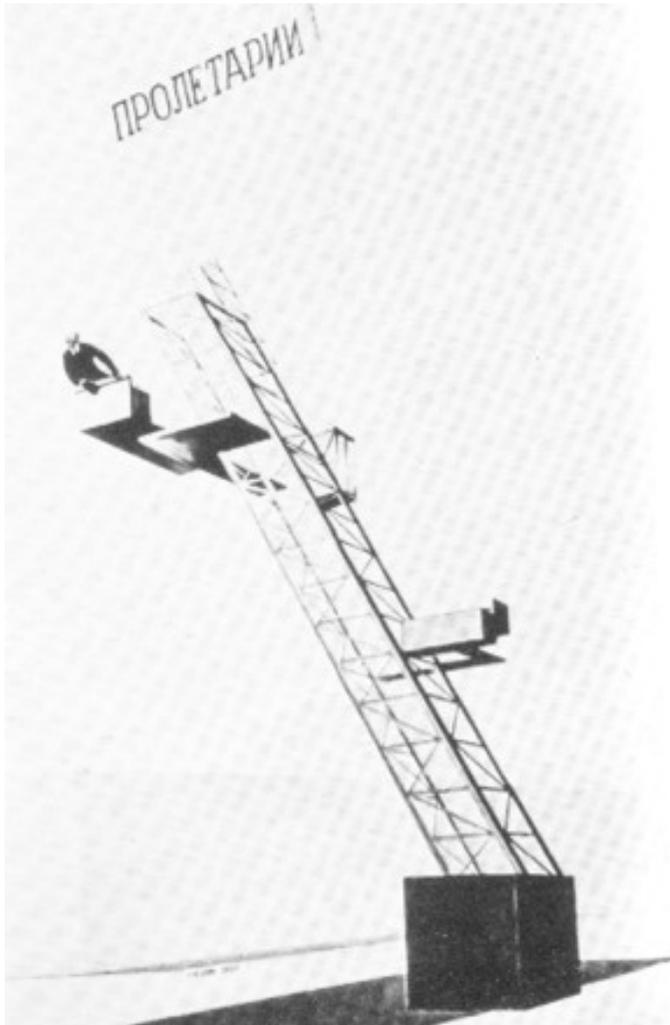


Fig. 4: LISSITZKY, Tribuna Lenin, 1920



Fig. 5: LISSITZKY, O Construtor, 1924

LISSITZKY

1890-1941

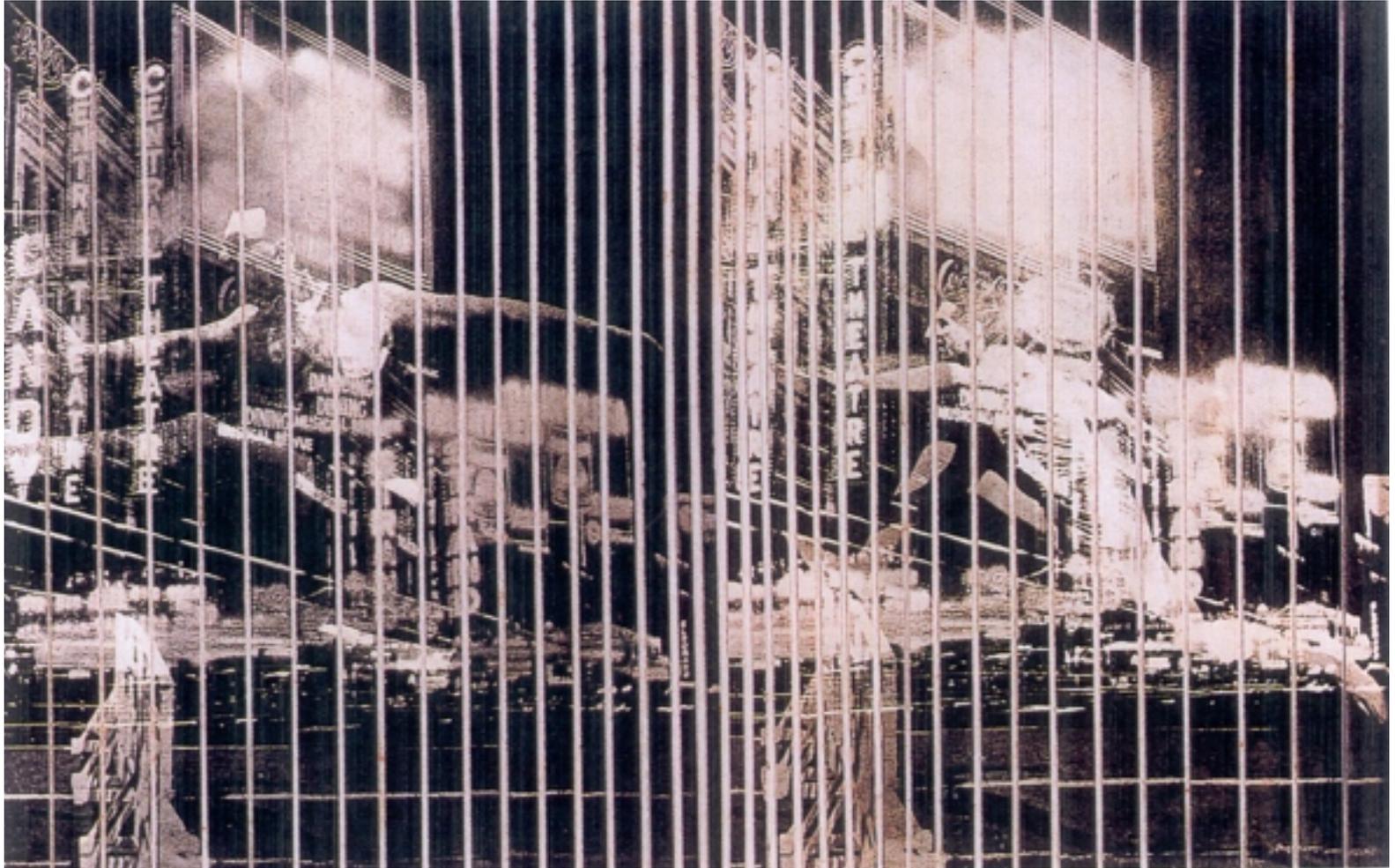


Fig. 6: LISSITZKY, The Runners, 1926

RODCHENKO

1891-1956



Fig. 7: RODCHENKO, Noite de Natal, realidade fantástica, 1923

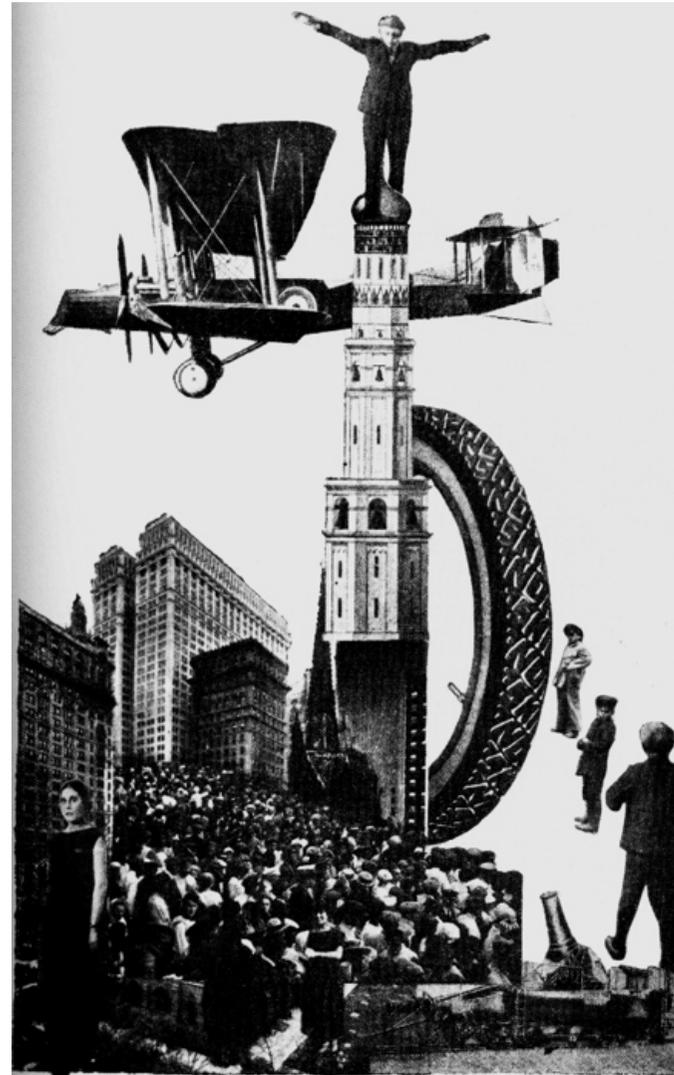


Fig. 8: RODCHENKO, Estação Acidental, 1923

RODCHENKO

1891-1956

78

1900 a 1950



Fig. 9: RODCHENKO, Novy Lef, 1927



Fig. 10: RODCHENKO, Lily Brik, 1923

RODCHENKO

1891-1956



Fig. 11: RODCHENKO, La Guerra del Futuro, 1930

TATLIN

1885-1953

80

1900 a 1950

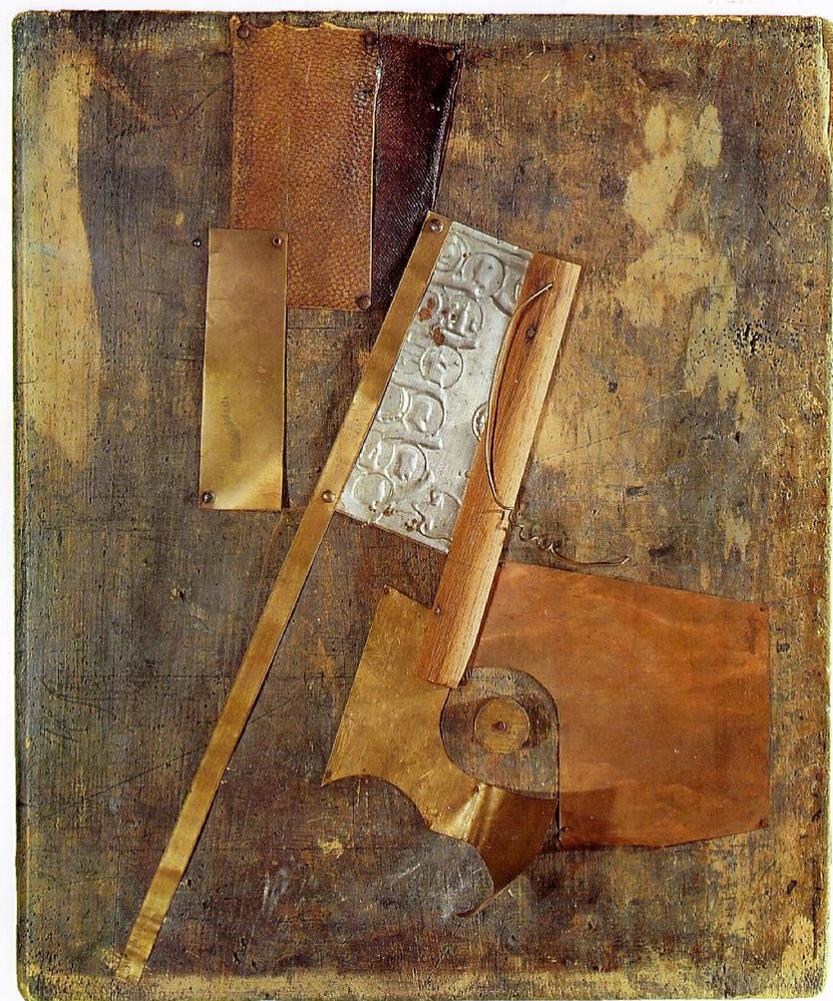


Fig. 12: TATLIN, Relief

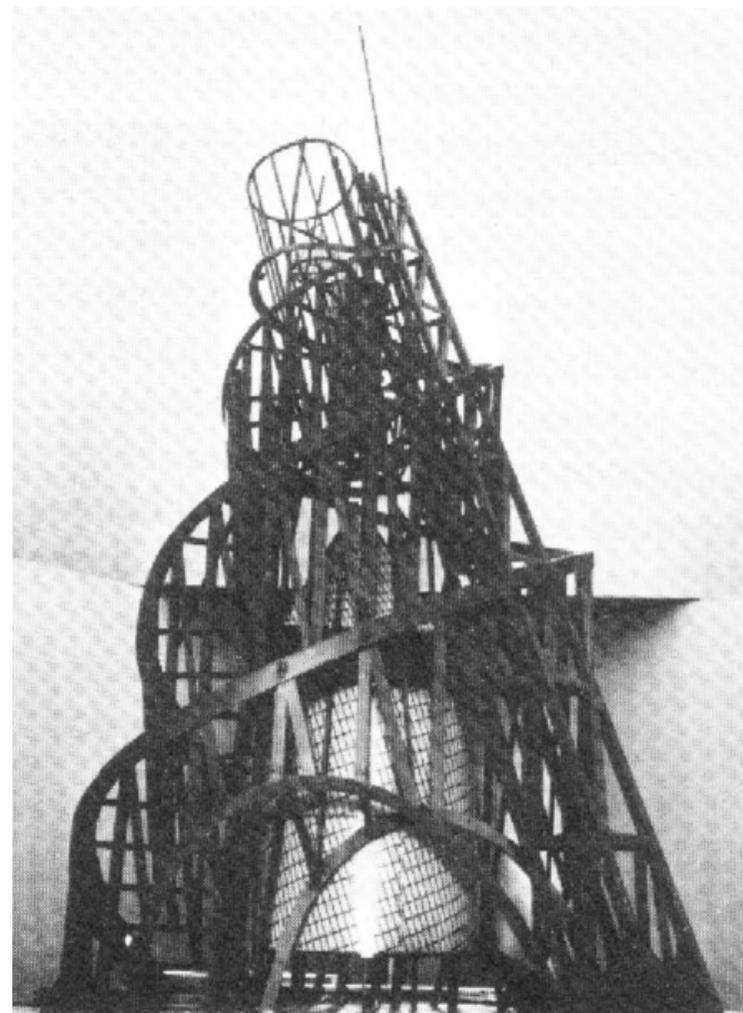


Fig. 13: TATLIN, Torre, 1919

MOHOLY-NAGY

1895-1946

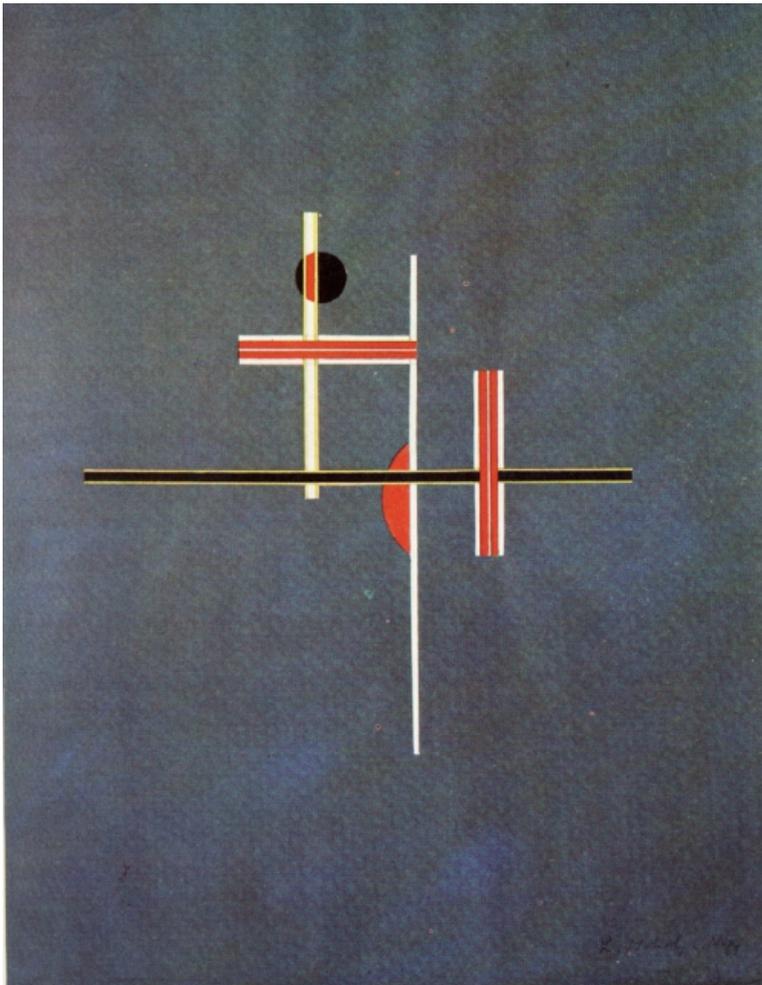


Fig. 14: MOHOLY-NAGY, Equilíbrio Negro-Vermelho, 1922



Fig. 15: MOHOLY-NAGY, Mort sur lês rails, 1925

MOHOLY-NAGY

1895-1946

82

1900 a 1950

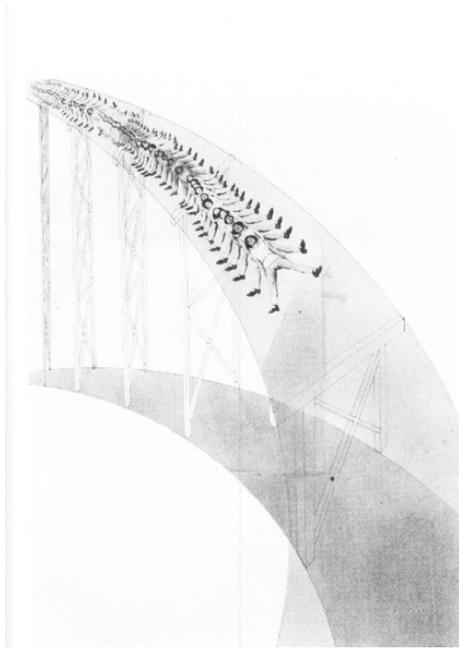


Fig. 16: MOHOLY-NAGY, Chute, 1923



Fig. 17: MOHOLY-NAGY, Fotograma, 1940

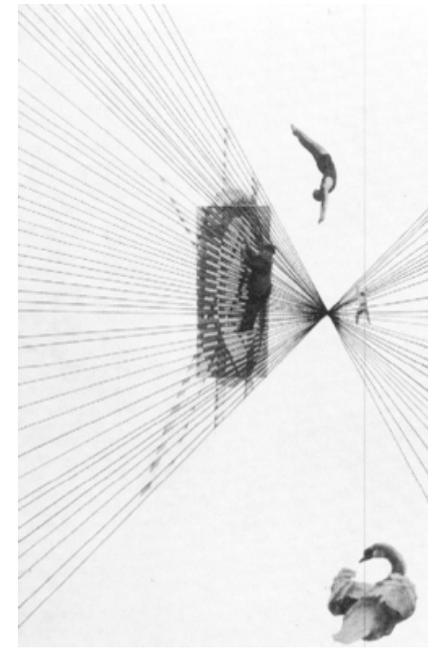


Fig. 18: MOHOLY-NAGY, Léda et Cygne, 1925

MOHOLY-NAGY

1895-1946



Fig. 19: MOHOLY-NAGY, La Galeria del Tiro, 1925

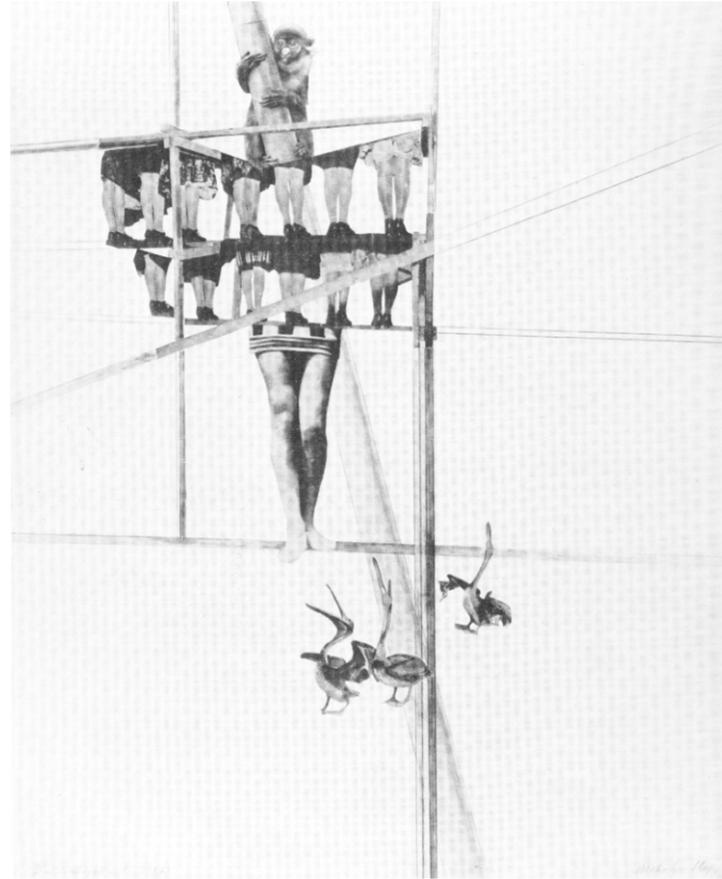


Fig. 20: MOHOLY-NAGY, Estructura del Mundo, 1927

HANNAH-HOCH

1889-1978

84

1900 a 1950

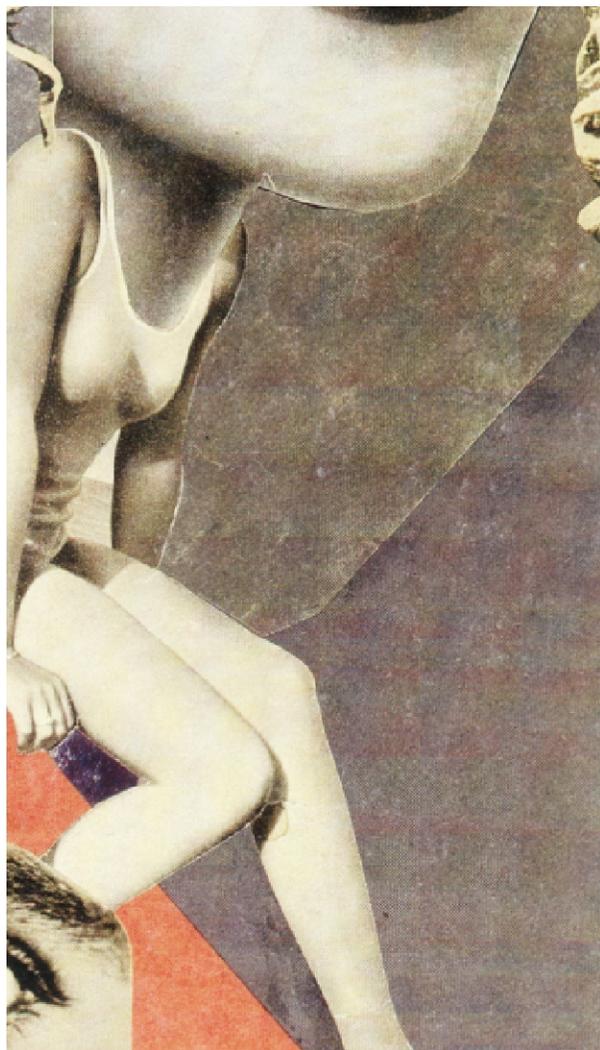


Fig. 21: HANNAH-HOCH, Arranjada para sair, 1936



Fig. 22: HANNAH-HOCH, O corte com a faca do pastel, 1919

HANNAH-HOCH

1889-1978

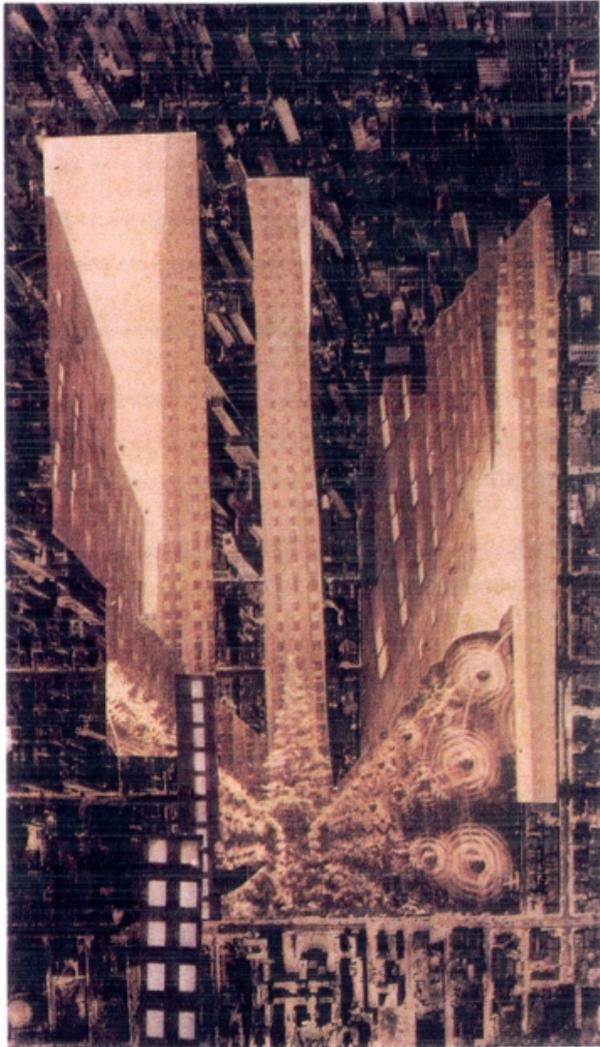


Fig. 23: HANNAH-HOCH, New York, 1922

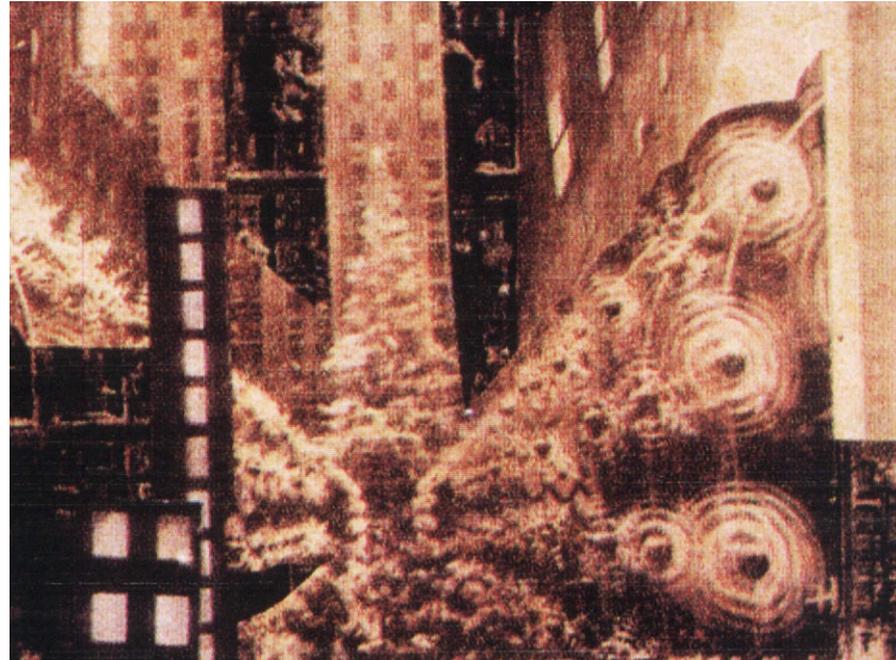


Fig. 24: HANNAH-HOCH, Detalhe New York, 1922

HAUSMANN

1886-1954

86

1900 a 1950

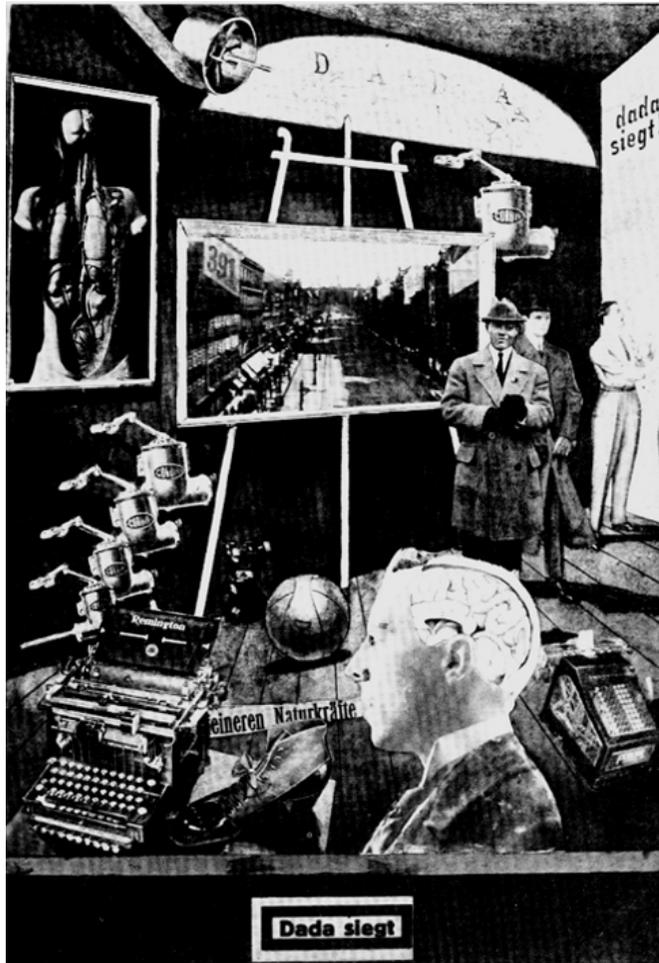


Fig. 25: HAUSMANN, Dadá Vence!, 1920

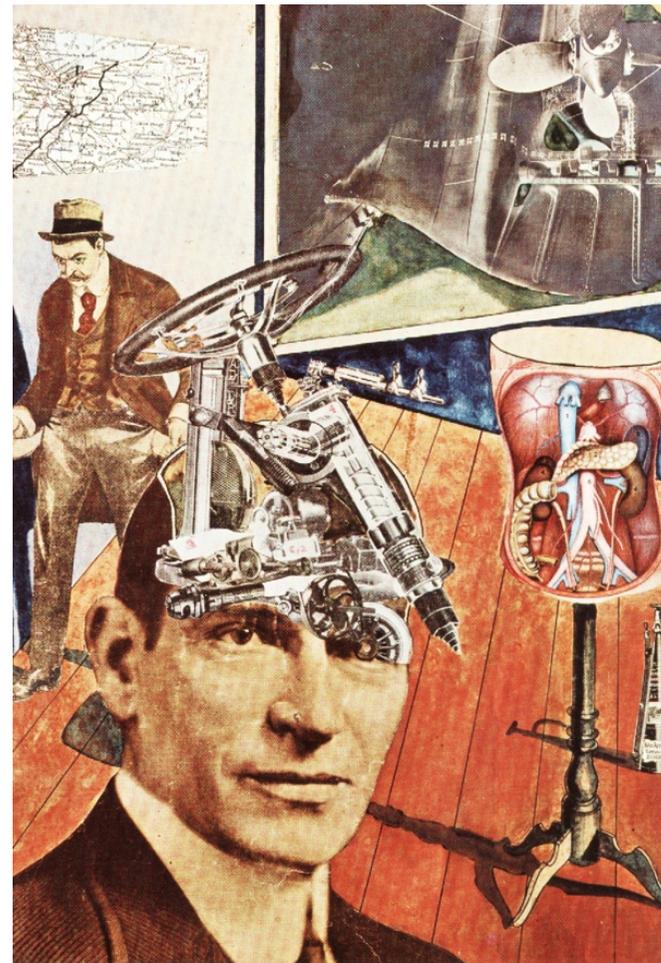


Fig. 26: HAUSMANN, Tatlin em casa, 1920

HEARTFIELD

1891-1968



Fig. 27: HEARTFIELD, Hino de las fuerzas de ayer, 1934

HEARTFIELD

1891-1968



Fig. 28: HEARTFIELD, Hurra, se acabó la mantequilla, 1934



Fig.29: HEARTFIELD, La significación de geneve,1932

KURT SCHWITTERS

1887-1948



Fig. 30: SCHWITTERS, casa Merz, 1920



Fig. 31: SCHWITTERS, casa Merz, 1920



KURT SCHWITTERS

1887-1948



Fig. 32: KURT SCHWITTERS, Qualit, 1937

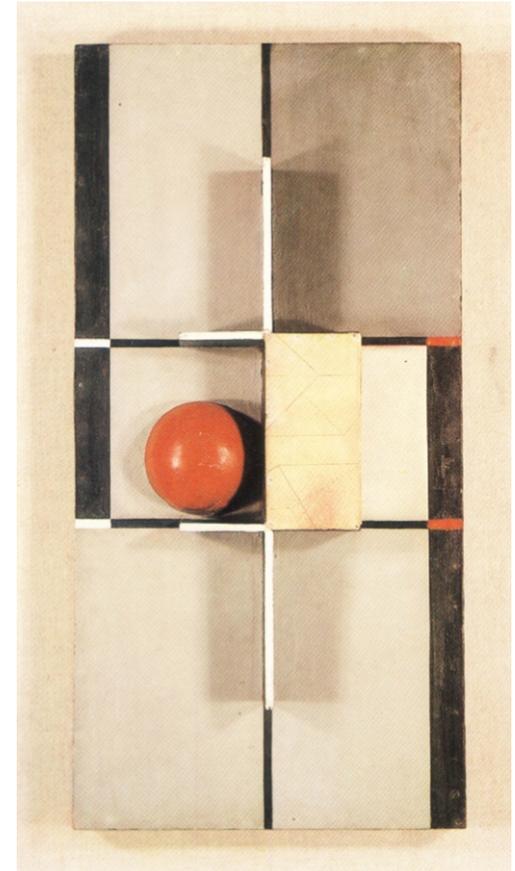


Fig. 33: KURT SCHWITTERS, Merz, 1924

THEO VAN DOESBURG

1883-1931

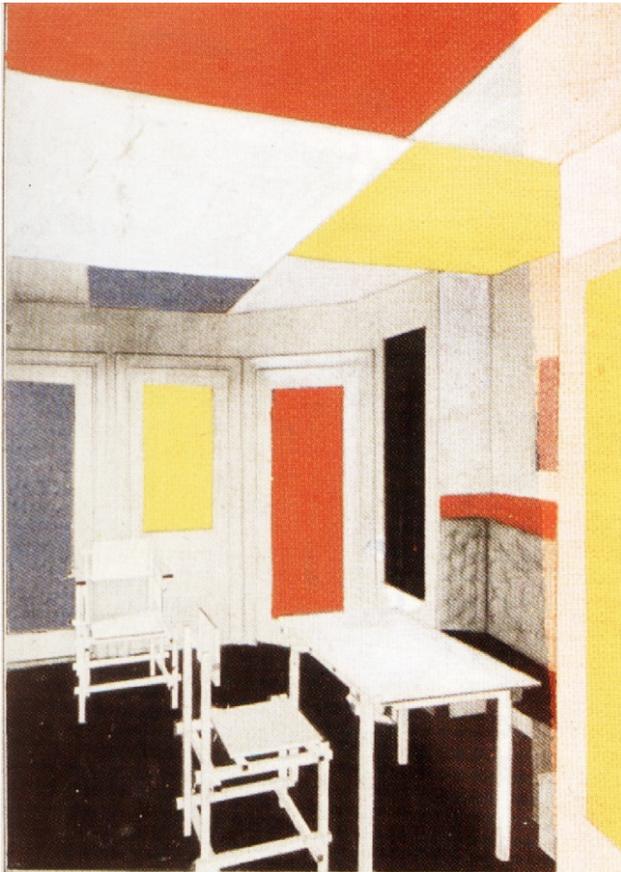


Fig. 34: THEO DOESBURG, Contra construção, 1924

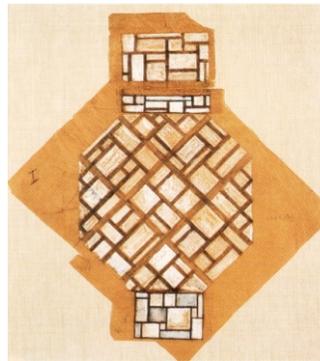


Fig. 35: THEO DOESBURG,
Harmonia colorida para cozinhas, 1921

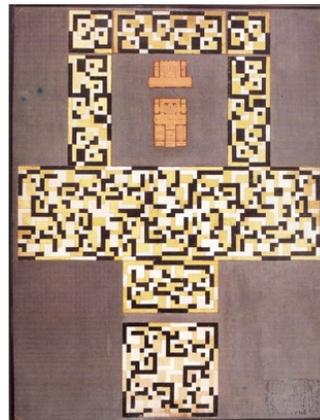


Fig. 36: THEO DOESBURG, Carrelage, 1918

PAUL CITROEN

1896-1958

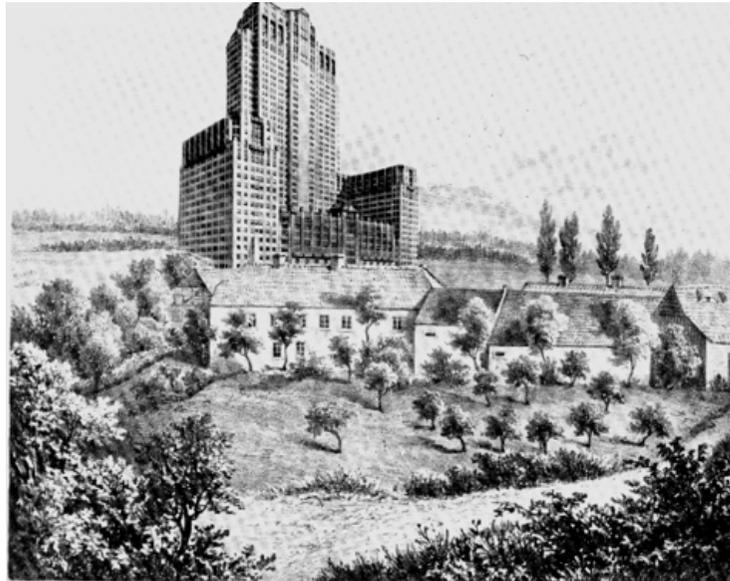


Fig. 37: PAUL CITROEN, Brotenfeld, 1928



Fig. 38: PAUL CITROEN, Metropolis, 1923

PAUL CITROEN

1896-1958



Fig. 39: PAUL CITROEN, Portrait, 1926

MAX ERNST

1891-1976

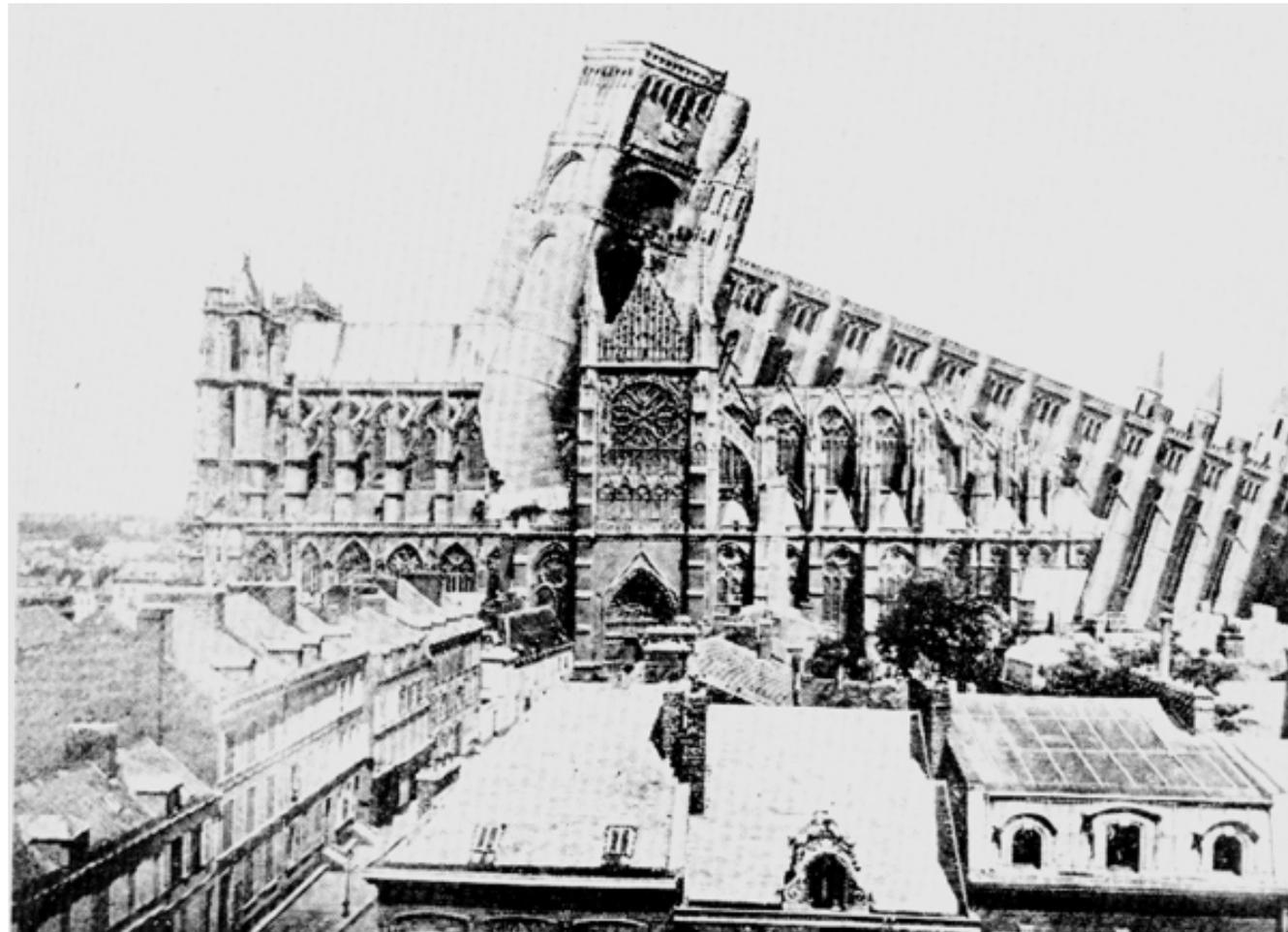


Fig. 40: MAX ERNST, Catedrais , 1929

MAX ERNST

1891-1976

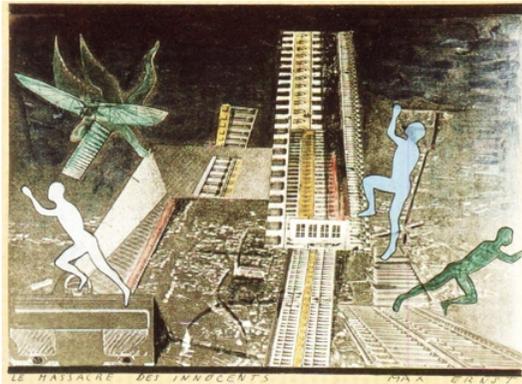


Fig.41: MAX ERNST, Le massacre des Innocents, 1920



Fig.42: MAX ERNST, A cidade inteira, 1935

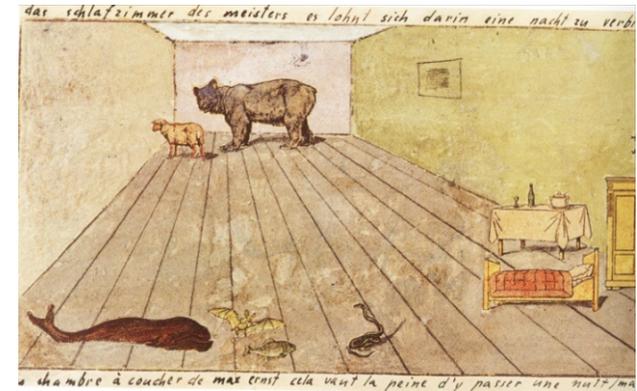


Fig.43: MAX ERNST, Quarto de dormir de Max Ernst vale a pena passar aqui uma noite, 1920

HERBERT BAYER

1900 -19

96

1900 a 1950

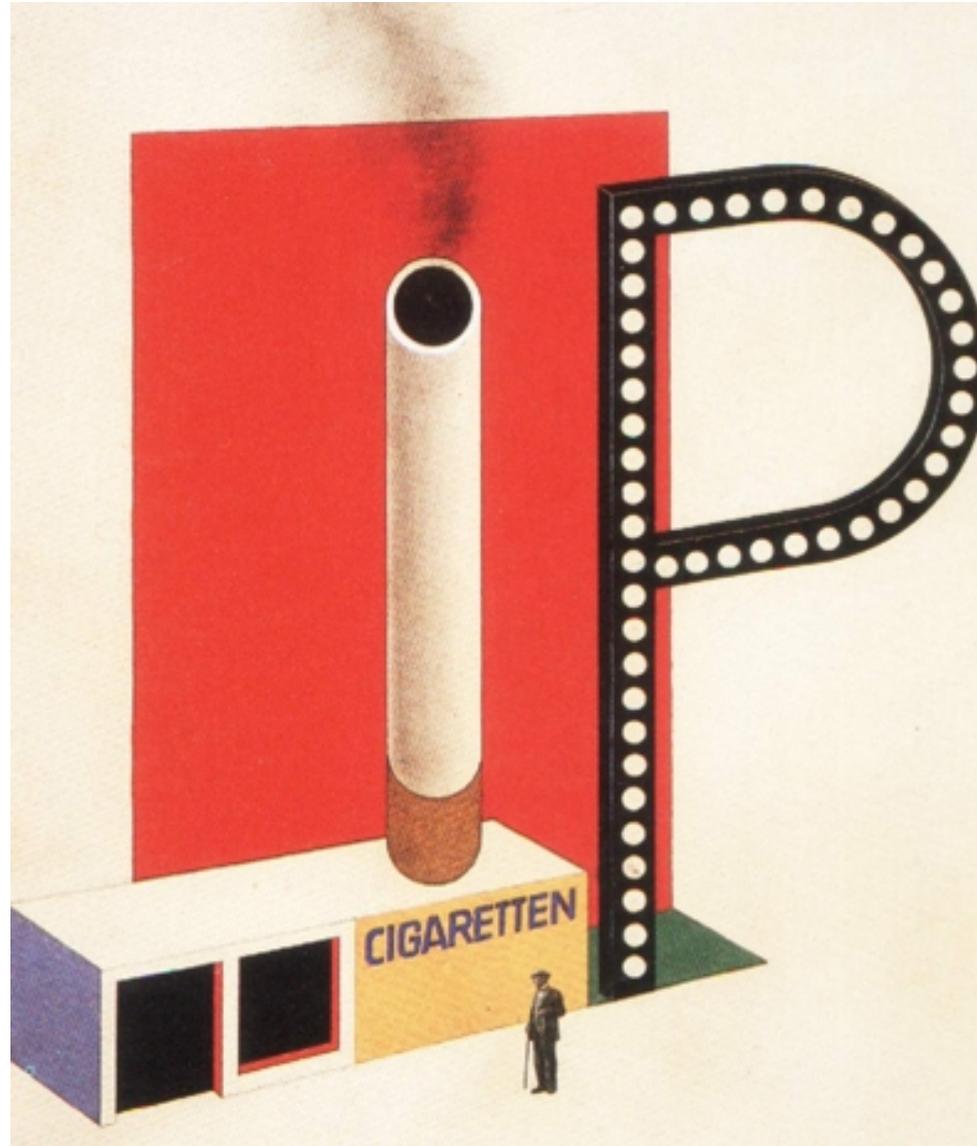


Fig.44: BAYER - Verkauf, 1924

HERBERT BAYER

1900 -19



Fig.45: BAYER - Cidadão Solitário, 1932

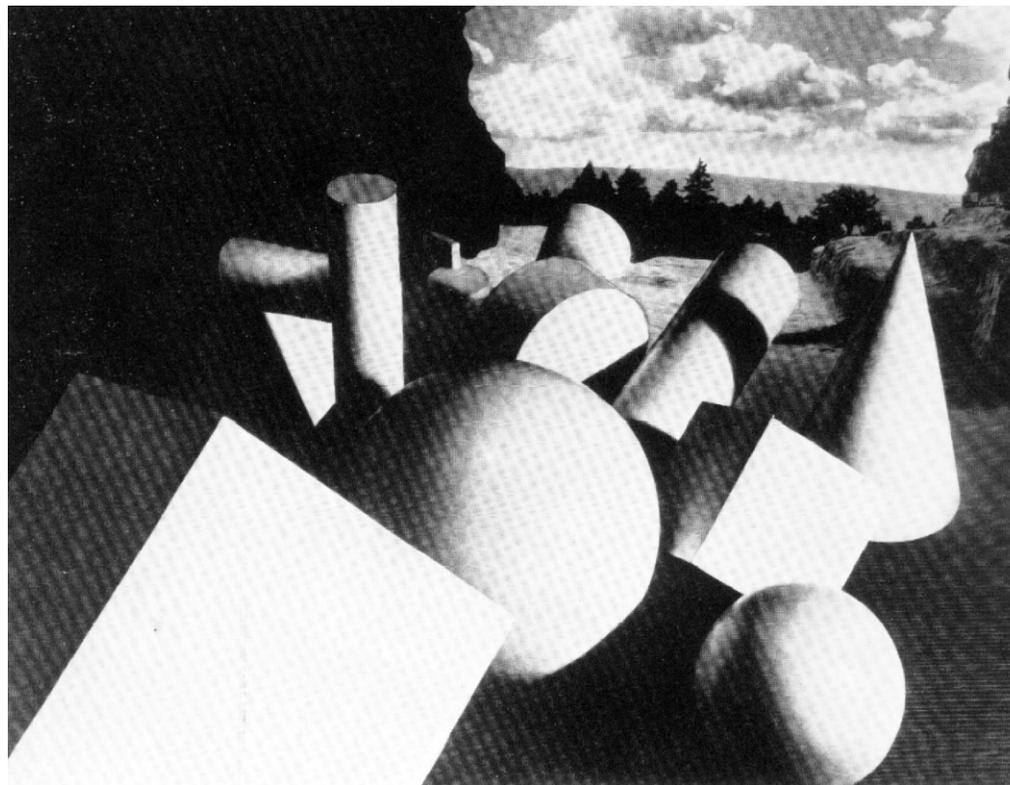


Fig.46: BAYER - Metamorfosis, 1936

PIETRO M. BARDI

18-19



Fig.47: PIETRO M. BARDI, Tavolo degli orrori, 1931

PIETRO M. BARDI

18-19



Fig. 48: PIETRO M. BARDI, N° 18, 1933



Fig. 49: PIETRO M.BARDI, Novocomum, 1933

MAY ERNST e CORBUSIER

1887-1965



Fig. 50: CORBUSIER, Les canons, des munitions?, 1938



Fig. 51: ERNST MAY, Protótipo de uma casa popular, 1924

MIES VAN DER ROHE

1886 -1969

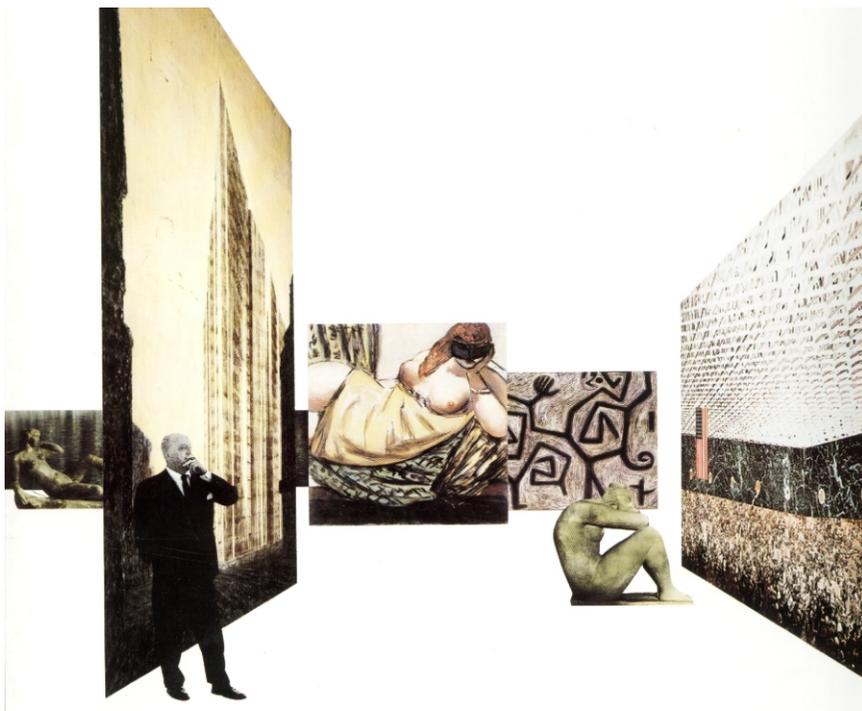


Fig 52: Capa AV 92/2001 - Composição sobre a collage Museu para uma cidade pequena

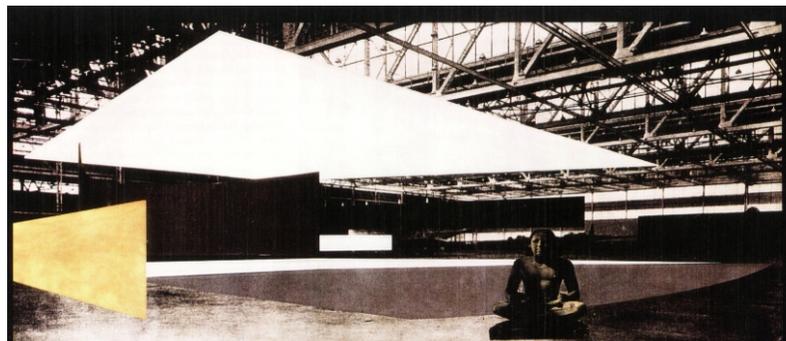


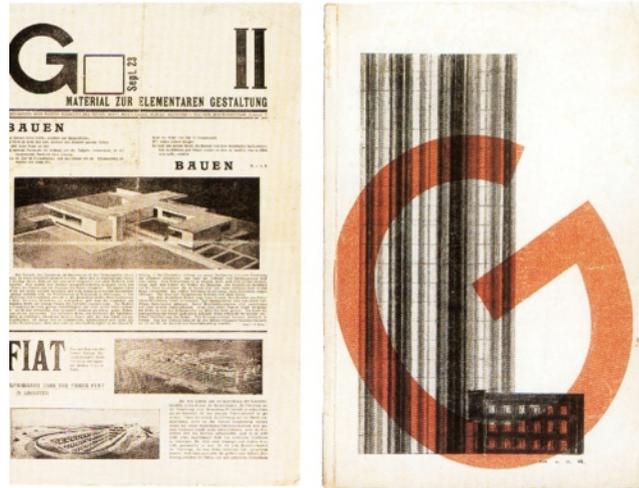
Fig 53: Mies - Fábrica de Aviões, 1942



Fig 54: Mies - Museu para cidade pequena, 1940

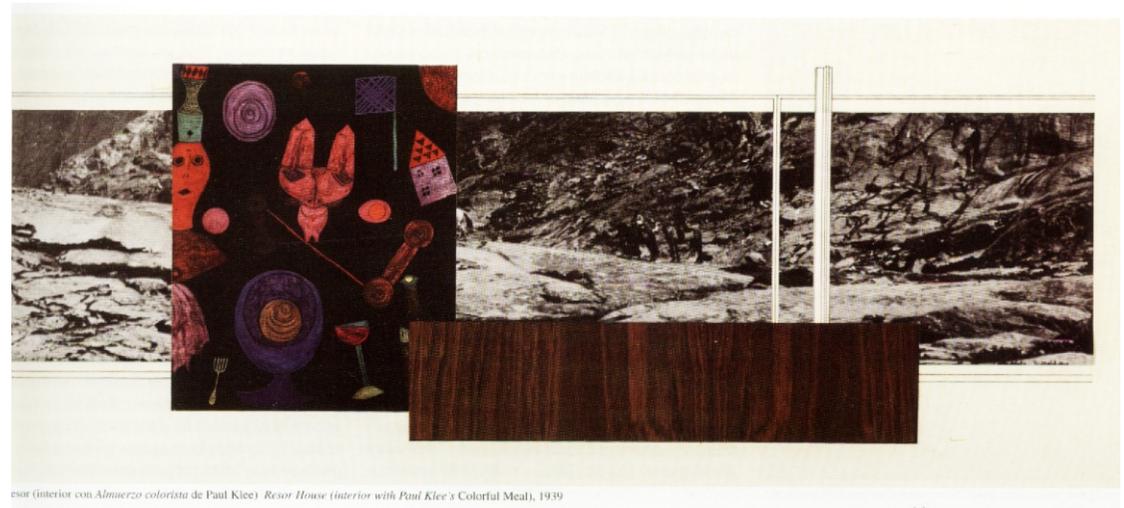
MIES VAN DER ROHE

1886 -1969



Portada de campo de hormigón en G. Concrete Country House in G, 1923. Portada de G con el Rascacielos de vidrio. G cover with the Glass Skyscraper, 1923.

Fig 55: Mies - Revista G, 1923



Interior (interior con *Almuerzo colorista* de Paul Klee) Resor House (interior with Paul Klee's Colorful Meal), 1939.

Fig 56: Mies Casa Resor, 1939

MIES VAN DER ROHE

1886 -1969

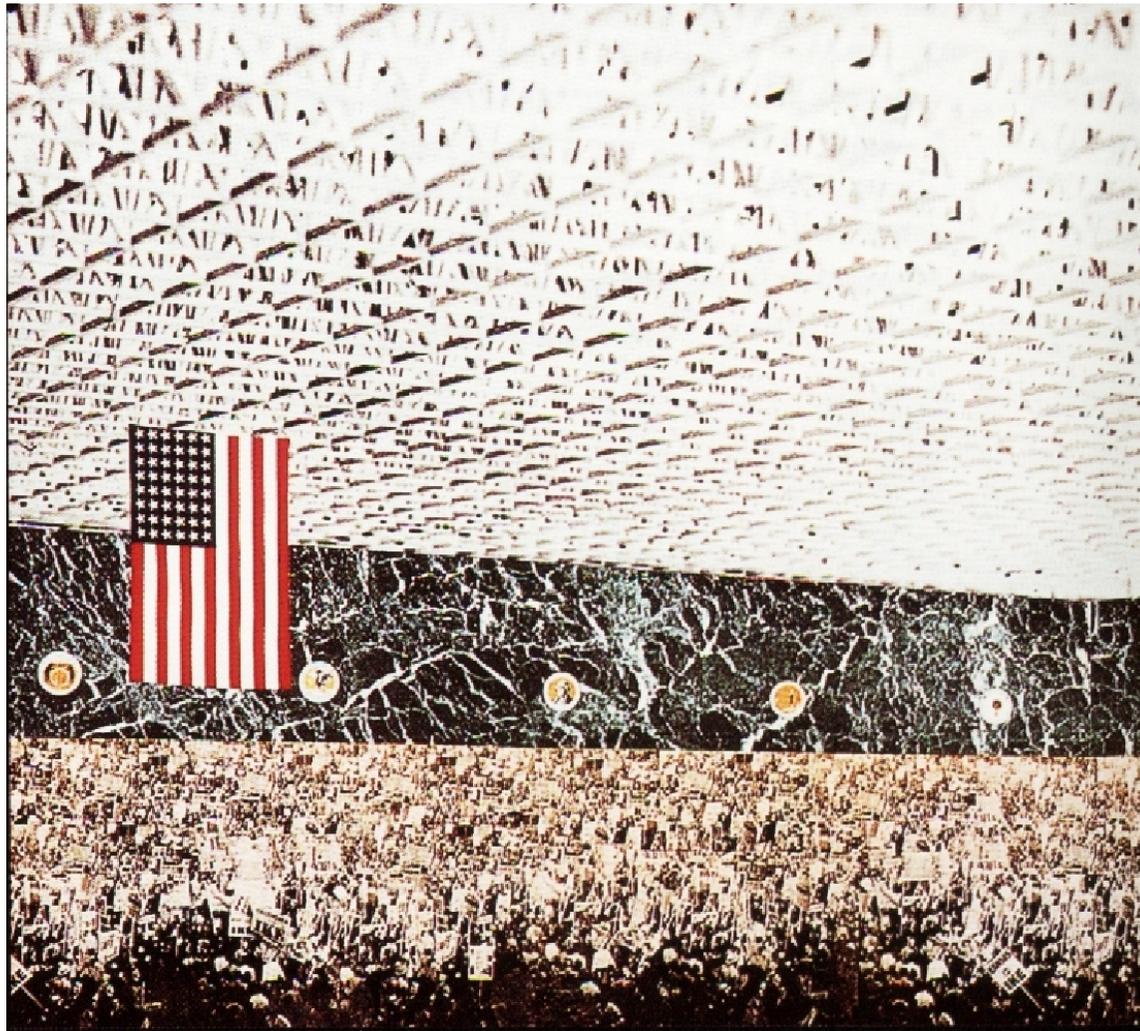


Fig 57: Docket - Convention Hall de Edward Ducket, 1954