



DIE ZEITUNG IST NICHT NUR EIN
KOLLEKTIVER PROPAGANDA
UND AGITATIONSONGHEIM
SONDERN
EIN KOLLEKTIVER
ORGANISATOR



Verbreitet
dies unter



164



EL LISSITZKY E O USO DA FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM UNIVERSAL

Vitor Marcelino

Recebido em: 01/10/2017

Aceito em: 25/01/2018

El Lissitzky fotomontagem exposições de fotografia publicações de fotografia

*Este artigo se propõe a perceber como a fotografia foi incorporada ao trabalho do artista russo El Lissitzky nos mais diversos âmbitos de apresentação (fotomontagem, projetos para exposição e revista ilustrada) a partir das reflexões levantadas pelo próprio artista em seu texto *Our book* escrito em 1926.*

El Lissitzky, artista essencial da recém-centenária Revolução Russa, ficou conhecido como um construtivista que defendia o uso da arte como ferramenta para a transformação social. Influenciado, a princípio, tanto pelo socialismo como pelo suprematismo, produziu extensa obra artística marcada pelo desejo de uma sociedade melhor. Tal produção foi permeada por pensamento de ordem coletiva e transformadora que surgiu em

suas primeiras propostas construtivistas, passando pelo uso de fotomontagens como meio de informação e culminando nos projetos gráficos da revista de propaganda soviética *SSSR na Stroike*¹. Essa percepção global nos leva a compreender a existência de determinada preocupação com uma estrutura narrativa de seus trabalhos que foi se apresentando como meio essencial para que o objetivo, talvez o principal de toda sua carreira, solidificasse: o desejo de retirar o espectador de um suposto estado de contemplação passiva em relação à obra de arte exposta e colocá-lo em situação mais crítica e ativa.

Nascido em 1890 no Império Russo, o artista viveu basicamente em constante trânsito entre Alemanha e Rússia, país esse em que se estabeleceu na década final de sua vida, morrendo em 1941. Sua produção é extensa tanto em número de obras como em meios de produção. Produziu desenhos, pinturas, projetos de

EL LISSITZKY AND THE USE OF PHOTOGRAPHY AS UNIVERSAL LANGUAGE | *This article aims to understand how photography was incorporated into the work of the Russian artist El Lissitzky in the most diverse fields of presentation (photomontage, projects for exhibition and illustrated magazine) from the reflections raised by the artist himself in his text *Our book* written 1926. | El Lissitzky, photomontage, photography exhibitions, photography publications.*

El Lissitzky, detalhe do catálogo da exposição do Pavilhão Soviético de Pressa, Colônia, Alemanha, 1928 Fonte: thecharnelhouse.org



El Lissitzky, vista do Pavilhão Soviético de Pressa, Colônia, Alemanha, 1928
Fonte thecharnelhouse.org

arquitetura, peças gráficas para cartazes, livros, revistas e projetou exposições. Desses inúmeros trabalhos, o projeto expográfico para o Pavilhão Soviético na International Press Exhibition (Pressa) ocorrida em Colônia, na Alemanha, entre maio e outubro de 1928 apresenta-se como uma de suas experimentações mais significativas devido às influências que tal projeto exerceria sobre outros *designers* de exposição.

Entendendo as exposições desse período de vanguarda como um embrião para a prática contemporânea da instalação, Mary Anne Staniszewski² mostra no livro *The power of display* como essas práticas expositivas dos anos 20 e 30 têm como

pano de fundo o exponencial crescimento da cultura de massa. Os artistas passaram a compreender o espaço da exposição como uma arena para a comunicação de massa que vinha transformando a vida moderna. Tais mostras se viam assim na fronteira entre arte e comunicação de massas, e Lissitzky propõe essa relação por meio da fotografia.

Segundo Jorge Ribalta³ em *Public Photographic Spaces*, no final da década de 1920, um novo paradigma de exposição fotográfica introduzido por El Lissitzky transformou-se em meio para que uma esfera de ordem pública se projetasse a partir de preocupações ideológicas da União Soviética. Ribalta entende a fotomontagem dos anos 20 como ponto de partida para a montagem de exposições fotográficas de El Lissitzky, uma vez que tal técnica

é uma justaposição desconexa de elementos cujo significado é produzido no ato do espectador de recompor e ressignificar todas essas partes e reconstruir a obra. As exposições de El Lissitzky levam esse procedimento a uma dimensão arquitetônica e espacial que ao usar ampliações e múltiplos pontos de vista cria um processo de percepção física no espectador mudando sua condição de “viewer” para “operator”. A exposição que irá definir esses parâmetros será o Pavilhão Soviético de Prensa.

Tal exposição foi a primeira do Plano Quinquenal soviético (ambicioso plano desenvolvimentista industrial e econômico) e a primeira com material de propaganda marcada pelo uso inédito em grande escala das fotomontagens. Lissitzky coordenou uma equipe de 38 integrantes para a execução do projeto e produziu parte das fotomontagens expostas.

De acordo com Ribalta, as fotomontagens presentes nas exposições de El Lissitzky vêm de uma influência direta das práticas experimentais do cinema soviético no que se refere a justaposições e simultaneidade de tempos distintos nas fotomontagens que ocupavam grande área das paredes.

As exposições projetadas por El Lissitzky no final dos anos 20 e início dos 30 proporcionaram novos paradigmas baseados em imersiva e dinâmica concepção de visualidade que tem como grande objetivo a educação das massas para o comunismo a partir de um processo de ativação do espectador, liberando-o de seu caráter passivo. Esse padrão soviético criado por El Lissitzky será usado exaustivamente em exposições em outros regimes totalitários e influenciará diretamente Herbert Bayer, ex-aluno e professor da Bauhaus e responsável pelo *design* das exposições do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York entre 1938 e 1942. Bayer propõe uma teoria de dinâmica visual não linear para

práticas expositivas que estabelecia uma relação entre o campo de visão humano e o espaço fotográfico pelo uso de painéis dispostos em alturas e ângulos distintos.

Uma das características fundamentais do pensamento de El Lissitzky que Bayer irá teorizar e usar ativamente é a noção de caminhar requerida ao espectador, que será fundamental para que o público perceba o tema geral proposto em suas mostras. Impedido de perceber a mostra como um todo apenas com o olhar, o espectador se vê obrigado a deslocar-se pelo espaço para que a narrativa seja construída e apreendida. O caminho orientado proposto por esse paradigma apresenta-se como um exercício perceptivo inovador tanto no que se refere ao aspecto de ativação do espectador como em relação ao estabelecimento de narrativas solidamente definidas. O caminhar, o deslocar-se no espaço, cria um deslocamento também no tempo do espectador, efetivando assim o processo narrativo.⁴

Um olhar retrospectivo para a obra e os escritos do artista russo nos fazem perceber que essa construção da narrativa no espaço expositivo é de suma importância para a obra de El Lissitzky. O historiador alemão Benjamin Buchloh⁵ percebeu essa questão no texto *From Faktura to Factography*, de 1984.

Buchloh compreende a fotomontagem na condição de marco transitório entre o modernismo como crítica das convenções de representação (especialmente no construtivismo) e a necessidade de construir representações icônicas para uma nova audiência das massas, uma vez que a autorreferencialidade material modernista (devido à colagem) não é ainda completamente abandonada e a imagem produzida no procedimento da fotomontagem se volta para a imagem produzida em massa. Para defender

essa tese, o historiador cita um escrito da época, que acredita ser do artista e *designer* gráfico Alexander Rodchenko:

A precisão e o caráter documental conferem à fotografia um impacto no espectador que a representação gráfica não é capaz de alcançar (...) Um anúncio com uma fotografia do objeto que está sendo anunciado é mais eficiente que um desenho do mesmo tema (tradução nossa).⁶

El Lissitzky e Rodchenko passam a perceber que uma nova sociedade só será fundada a partir do uso de novos meios. A fotografia e a imprensa, assim como a tipografia e a publicidade, são vistas, nesse sentido, como os sistemas representacionais dessa nova configuração social. Lissitzky estabelece uma estrutura operativa que procura dar atenção simultaneamente às necessidades existentes da massa e às técnicas e aos padrões disponíveis nos meios de produção artística. Esse híbrido seria o caminho para a educação do povo em direção ao comunismo. El Lissitzky está nesse momento muito preocupado, segundo Buchloh, em criar condições para a recepção coletiva simultânea, sendo o livro e a exposição peças fundamentais para esse processo. As inovações de El Lissitzky no campo do *design* do livro se relacionam a montagens, tanto tipográficas quanto imagéticas. Com isso, o artista pretendia que o desenrolar da ação no livro acontecesse de modo similar ao do cinema, gerando uma tatalidade da experiência do leitor ao movê-lo no espaço e no tempo. Essa nova experiência perceptiva dada ao espectador só vai ser plenamente alcançada, segundo Buchloh, na exposição Pressa.

É a partir da análise de *Our book*, escrito por Lissitzky⁷ em 1926, que o historiador chega a essa conclusão. O texto evidencia o quanto o

artista estava atento às mudanças midiáticas de seu período e faz pontuais análises do papel da comunicação de massa para seu projeto de educação. Façamos uma análise mais detida desse escrito do artista.

Nele El Lissitzky propõe um recuo histórico para justificar seu entendimento do livro como a grande arte do futuro. Segundo o artista, a invenção dos tipos móveis de Gutemberg desencadeou uma série de outros eventos que, quando se tornaram plenamente automáticos e com presença recorrente na sociedade, aportou na invenção da fotografia, indicando um esgotamento do alcance da tipografia. O artista percebe nesse processo de mudança um caminho pelo qual arte e comunicação entram em processo de desmaterialização. Nessa linha de pensamento, o artista passa a defender a ideia de que o livro tradicional será suplantado, no futuro, por dispositivos sonoros e imagens falantes. Antes, porém, a fotografia ocupará um espaço essencial nas publicações.⁸

Lissitzky acreditava que novas invenções surgiriam do calótipo, cujo processo de impressão baseia-se em filmes, sem utilização de tinta. Desse modo, o peso enorme da tinta desaparece, e a imagem se desmaterializa. Essa nova possibilidade técnica tornaria possível a união dos dois principais processos inventivos dos últimos séculos – os tipos móveis e a fotografia. Desse modo, com o passar do tempo, uma linguagem universal, com base na fotografia, se imporia. O artista afirma:

Até o presente momento não houve nenhum tipo de representação tão completamente compreensível para todas as pessoas quanto a fotografia. Assim, nos deparamos com uma forma de livro na qual a representação é primária e o alfabeto secundário (tradução nossa).⁹

Começamos a compreender a afirmação do artista de que a fotografia surgiu do esgotamento dos tipos móveis de Gutemberg. Lissitzky defende a existência de dois tipos de escrita: uma que contém um símbolo para cada ideia, o hieróglifo, e outra com símbolos para os sons, ou seja, as letras. Se a estrutura simbólica do hieróglifo é entendida, seja por um chinês, alemão ou americano, ele é capaz de compreender visualmente, sem a pronúncia, qualquer tipo de idioma hieróglifo. O hieróglifo é, portanto, internacional em sua potência, diferente das limitações geográficas da escrita em letras. Dentro desse projeto utópico de estabelecimento de uma linguagem universal, as letras se tornariam obsoletas, e os livros, exclusivamente plástico-representacionais. Assim, o livro do futuro será um híbrido e terá alcance universal.¹⁰

No entendimento do artista, a Rússia era o ambiente mais propício para o estabelecimento do novo livro, pois, desde aproximadamente 1908 quase todos os livros de poesia editados no país continham colaborações feitas por pintores. Os poemas e as ilustrações eram gravados artesanalmente na mesma placa litográfica e eram voltados para o grande público, não para a elite.

Com a Revolução Russa em 1917, aliada aos ideais da arte contrutivista e suprematista, as gerações formadas por esse tipo de publicação se viram aptas a utilizar essa energia latente para a produção de livros que tinham como um dos objetivos a difusão dos ideais revolucionários de estabelecimento de uma nova sociedade, mais justa e igualitária por todo o mundo. Um primeiro momento dessa educação para as massas se daria com a produção de *posters* que teriam estrutura composicional semelhante à das páginas dos revolucionários livros produzidos. O artista acreditava que o grande livro do futuro seria formado com os mais marcantes *posters* produzidos pelo processo revolucionário.

El Lissitzky defendia, portanto, que, com todo o desenvolvimento técnico da época (que possibilitou a produção de livros além do processo artesanal), o livro assumisse um novo papel social e estético enquanto obra de arte diferente da arte tradicional percebida pelo artista em 1926:

Com o nosso trabalho, a Revolução alcançou um trabalho colossal de propaganda e esclarecimento. Nós rasgamos o livro tradicional em páginas únicas, ampliamos essas imagens uma centena de vezes (...) e as colocamos como cartazes nas ruas (...) A inovação da pintura de cavalete possibilitou grandes obras de arte, mas agora perdeu seu poder. Tal inovação foi sucedida pelo cinema e pelas revistas ilustradas semanais. (...) O livro é a grande forma de arte monumental atualmente; uma vez que não é mais acariciado pelas delicadas mãos de um bibliófilo, mas apreendido por cem mil mãos. (...) Estaremos satisfeitos se pudermos conceber os desenvolvimentos épicos e líricos de nossos tempos na forma de livro (tradução nossa).¹¹

É, portanto, a partir dessa linha de pensamento que Buchloh defende sua teoria de que o livro para El Lissitzky é base para um pensamento que se expande em direção às exposições voltadas para o grande público. Esse pensamento, entretanto, não é linear, como se as reflexões sobre a criação do novo livro gerassem as exposições. Em seu texto, Lissitzky mostra não acreditar em um aspecto evolutivo da arte, mas sim em um esgotamento de possibilidades técnicas e artísticas marcadas por seus usos expressivos na sociedade. O artista jamais acreditou ter esgotado a linguagem do livro, muito menos a da exposição. As inovações propostas por Lissitzky no campo do livro foram concomitantes às do *design* de exposições. Essas duas áreas de atuação se retroalimentarão e se desenvolverão conjuntamente. Assim, o *design* de livros e o de

exposição caminharão juntos até quando a realização de exposições não foi mais possível devido ao agravamento do estado de saúde de El Lissitzky (que morrerá de tuberculose em 1941) e às intenções do governo soviético, que passa a considerar as publicações em forma de revista mais eficientes para seu objetivo de divulgar suas conquistas para um grande público estrangeiro. Desse modo, a partir do início dos anos 30, Lissitzky já não mais produzirá exposições, e seu pensamento expositivo vai ser transferido para a revista soviética *SSSR na Stroike*. Se é do livro que surgem as concepções paradigmáticas dos projetos expositivos de El Lissitzky, é da exposição que, por sua vez, vêm as construções narrativas da revista.

O caminhar no espaço expositivo agora será substituído pelo folhear da revista, e as fotomontagens conciliadas a textos passam a criar potentes e persuasivos discursos ideológicos por um viés narrativo. Victor Margolin,¹² historiador do *design*, fará consideráveis análises do papel de El Lissitzky na revista.

Margolin parte das observações de Buchloh de que El Lissitzky (assim como Rodchenko que também foi *designer* da revista) produziu experimentações significativas no período stalinista com o objetivo maior de atingir diretamente as massas. O propósito do historiador não é entender os trabalhos do artista como meras obrigações nem tampouco vê-lo como ingênuo em relação aos desmandos de Stalin, mas perceber como El Lissitzky foi capaz de criar significativos discursos visuais dentro da revista.

Revista de propaganda política, *SSSR na Stroike* tinha como principal objetivo promover internacionalmente uma imagem favorável da União Soviética. Publicada mensalmente de 1930 a 1941, enfatizava a distribuição para o público estrangeiro, mas

também era distribuída internamente, adquirindo a função de exaltação e suporte a políticas e práticas estatais. A publicação foi editada em versões separadas em alemão, inglês, francês e russo, e, a partir de 1938, também em espanhol.

A revista estava diretamente vinculada ao otimismo gerado pelo primeiro plano quinquenal e foi fundada a partir dos esforços do escritor russo Maxim Gorky. Desde o primeiro número, já era clara sua intenção de refletir por meio da fotografia toda a variedade de trabalho que acontecia na União Soviética.¹³

Stalin almejava mais aproximação com outros países, pois entendia que a *expertise* e o maquinário estrangeiros seriam essenciais para o salto industrial desejado pela URSS. Desse modo, objetivava-se o respeito de nações industrializadas e acreditava-se que essa aproximação serviria também como tática de defesa contra um suposto ataque vindo de uma coalizão de países capitalistas.

A União Soviética passou a promover-se como “paraíso dos trabalhadores”, superior à realidade decadente de países ocidentais capitalistas. As principais características divulgadas desse paraíso eram uma visão heróica de todas as esferas do cotidiano soviético, a presença de generosos direitos e privilégios cedidos aos cidadãos e uma visão de futuro compartilhada entre os diversos grupos étnicos e nacionais que foram incorporados à URSS ao longo dos anos. Para alcançar esse objetivo, a revista foi peça fundamental, atuando também como cortina de fumaça para os atos opressores e violentos do regime.¹⁴

Segundo Margolin, El Lissitzky foi um dos criadores do estilo realista socialista que viria a ser essencial não somente na revista, mas na arte oficial soviética, embora fosse capaz também de aplicar em algumas edições recursos experimentais vindos da vanguarda russa. A chegada de El Lissitzky à *SSSR*

na *Stroike* revolucionou seu *design*, que se limitava até então a uma organização das fotografias a partir da conjunção com os textos. As inovações de Lissitzky em suas exposições de propaganda foram essenciais para o convite de integração do artista ao periódico, em que passará a adaptar as visualidades e narrativas de suas exposições. Sophie Küppers, esposa de Lissitzky e colaboradora fundamental do trabalho do artista, afirma:

Foi essa prontidão por parte dos colaboradores em ajudar uns aos outros que deu ao fascículo sua animação quase cinematográfica; mais uma vez, como no caso das exposições, os elementos individuais se misturaram em um todo, e o todo iluminou os elementos individuais (tradução nossa).¹⁵

A edição número 10, de 1932, referente à inauguração da hidrelétrica e barragem Dnierprostoi, foi a primeira sob a coordenação de El Lissitzky, que desempenhou ativo papel no acompanhamento presencial do trabalho dos fotógrafos e redatores da revista.

Segundo Margolin, Lissitzky concebe a narrativa visual da publicação a partir do emprego de técnicas e dispositivos da arte moderna, tipografia e tecnologia de impressão que incluíam grande tipos em negrito, fotomontagens, cores fortes e dobraduras. O artista utiliza nas primeiras edições basicamente as mesmas estratégias de suas publicações dos anos 20, continuando e ampliando a narrativa sequencial apresentada, por exemplo, em *About two squares* (1922) e o uso de ícones como no experimental *For the voice* (1923), de Vladimir Mayakovsky, ambos os livros projetados por Lissitzky. Para o número da revista em questão, o artista cria um contínuo fluxo narrativo inspirado na diegese cinematográfica como meio para representar o mundo moderno.

A capa da edição é feita a partir de uma fotografia da usina à noite no momento de sua inauguração. Na contracapa, está impressa em vermelho a frase de Lenin que é o mote central de toda a edição: “Comunismo é o Governo Soviético mais a eletrificação de todo o país”.¹⁶ A revista se inicia com uma série de fotomontagens e fotografias que mostram as primeiras conquistas do plano quinquenal.

As fotomontagens de Lissitzky sobre a barragem e a hidrelétrica tinham caráter heroico, e a justaposição enfatizava extremos contrastes de escala dando aspecto de grandiosidade às cenas. O artista borrava os limites entre as partes fotográficas das montagens, tornando mais realista o aspecto das imagens.

A narrativa da revista é pautada na ideia de controle humano e individualizado da natureza, no caso a força da água que gera a eletricidade, e da eletricidade, por sua vez, vista como a força motriz do regime soviético mediante o desenvolvimento industrial gerado. El Lissitzky, que trabalhou conjuntamente com o escritor russo Boris Agapov, cria uma sequência visual que apresenta os eventos políticos que culminam na construção da usina. A revista apresenta Lenin, o idealizador da construção de hidrelétricas no território soviético, como visionário, e Stalin surge como o grande executor das ideias de Lenin. Nessa narrativa, a força das massas também é exaltada e comparada com a força da energia elétrica.

Essa narrativa visual com alta carga retórica vai marcar a estrutura das próximas revistas sob a responsabilidade de Lissitzky. No decorrer da década de 1930, a ênfase à indústria vai-se fortalecendo para transmitir à população uma concepção desenvolvimentista de unidade nacional e de bem-estar. Margolin percebe um novo papel desempenhado pela revista, o de reescrever a história da URSS a partir das conquistas de Stalin, reforçando sua

figura como grande estadista, uma vez que sua imagem se desgastava perante as notícias da imprensa estrangeira sobre assassinatos e prisões em massa a partir de 1936. A apresentação da URSS como paraíso multicultural e industrial ganhou mais força discursiva assim como o culto à figura de Stalin nos números subsequentes da revista.

Nesse contexto, El Lissitzky passa a desenvolver uma narrativa que enfatiza o forte aspecto político e ideológico do periódico, que relaciona eventos históricos com contemporâneos pelo uso frequente de contrastes de escala, de sequencialidade e de precisa disposição das imagens nas páginas. Margolin entende que essas questões já estavam presentes, de maneira mais concisa e experimental, nos primeiros livros do artista, mas é em *SSSR na Stroike* que essa linguagem narrativa visual apresenta mais grandeza, estabelecendo novo patamar de construção narrativa que Margolin denominará "estilo épico":

Esse novo estilo foi caracterizado por sua varredura histórica e pela maneira como reunia grandes quantidades de informações visuais – principalmente fotografias, fotomontagens, desenhos, pinturas e mapas em uma estrutura coerente. Foi marcada também por dispositivos visuais, como emblemas heráldicos, faixas e outras regalias que davam dignidade ou nobreza ao tema. Esse estilo foi caracterizado tanto por um sentido de fluxo visual que transmitia a diversidade de uma região, apresentando imagens e eventos icônicos singulares como por metáforas que o caracterizavam.¹⁷

Percebemos, assim, como a narrativa surge a partir do *design*, mostrando o quão poderosa a fotografia era vista pelos soviéticos. A análise dos textos aqui levantados permite perceber a importância de El Lissitzky nos usos da fotografia que extrapolam



El Lissitzky, The current is switched on USSR in Construction, n. 10, 1932. Fonte MARGOLIN, 1997, p. 178



THE CURRENT IS SWITCHED ON

o domínio da arte e buscam atingir as grandes massas. Influenciado pela crescente cultura de massa, o artista passa a empregar seus recursos para difundir seus ideais. Percebendo a impossibilidade de comunicação com as massas por parte da arte tradicional, exemplificada pela pintura de cavalete, El Lissitzky fragmenta e reconstrói as fotografias, criando um contundente discurso de ordem visual e narrativa. Mostra-se, assim, como importante contribuidor não apenas do uso da fotografia em livros e exposições (que se tornará expressivo na arte contemporânea das últimas décadas), mas também do processo de ruptura da arte moderna, como Buchloh aponta. Importante perceber o caminho dessa ruptura de ordem universalizante que começa nas abstrações construtivistas (início de um pensamento de democratização da arte em Lissitzky), passa pelo uso dos símbolos suprematistas (que podemos relacionar ao hieróglifos que Lissitzky comenta em *Our book*) e chega finalmente na fotografia, principal meio usado pelo artista na última década de sua vida.

Sem querer nos deter em profetismos, podemos perceber o quão inovador era o pensamento do artista que, aliás, parece afetar até hoje nossa percepção da arte e da cultura de massa. Se Lissitzky acreditava que um novo livro formado por dispositivos sonoros e imagens falantes substituiria no futuro o livro plástico-representacional que ele defendia, resta ao leitor deste texto decidir até que ponto esse livro falante é um prenúncio das mídias digitais. Fato é, porém, que justamente hoje, época na qual o digital predomina, o livro de fotografia vem-se fortalecendo dentro e fora das grandes instituições artísticas, como uma espécie de negação da desmaterialização digital, mas que também utiliza essa mesma desmaterialização como suporte para produção e divulgação. Assim, reconhecer as contribuições de El Lissitzky, de ordem

tanto prática quanto teórica, é recolocá-lo como um pensador fundamental da arte do século 20 que tem visto seus limites se borrarem constantemente com a cultura de massa.

NOTAS

- 1 URSS em Construção, tradução nossa.
- 2 Staniszewski, Mary Anne. *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge: The MIT Press, 1998.
- 3 Ribalta, Jorge (Org.). *Public photographic spaces: exhibitions of propaganda from *Pressa* to *The Family of Man**, Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009.
- 4 Bayer, Hebert. Fundamentals of exhibition design. In: Ribalta, Jorge (Org.). *Public photographic spaces: exhibitions of propaganda from *Pressa* to *The Family of Man**, Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009, p. 211-219.
- 5 Buchloh, Benjamin. H. D. From Faktura to Factography. *October*, v. 30, 1984, p. 82-119.
- 6 *The precision and the documentary character give photography an impact on the spectator that the graphic representation can never claim to achieve (...) An advertisement with a photograph of the object that is being advertised is more efficient than a drawing of the same subject.* Autoria desconhecida apud Buchloh, 1984: 98.
- 7 Lissitzky, El. *Our book*. In: Armstrong, H. (Org.). *Graphic design theory*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p. 25-31.
- 8 Lissitzky, op. cit.: 26.

9 *Up to the present there has been no kind of representation as completely comprehensible to all people as photography. So we are faced with a book form in which representation is primary and the alphabet secondary.* Lissitzky, op. cit.: 26.

10 Lissitzky, op. cit.: 27.

11 *With our work the Revolution has achieved a colossal labor of propaganda and enlightenment. We ripped up the traditional book into single pages, magnified these a hundred times (...) and stuck them up as posters in the streets (...) The innovation of easel painting made great works of art possible, but it has now lost its power. The cinema and the illustrated weekly have succeeded it. (...) The book is the most monumental art form today; no longer is it fondled by the delicate hands of a bibliophile, but seized by a hundred thousand hands. (...) We shall be satisfied if we can conceptualize the epic and the lyric developments of our times in our form of the book.* Lissitzky, op. cit.: 30.

12 Margolin, Victor. *The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy – 1917-1946*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

13 USSR in Construction, n.1, apud Margolin, 1997: 167.

14 Margolin, op. cit.: 170.

15 *It was this readiness on the part of the collaborators to help each other which gave the issue its almost cinematic animation; once again, as in the case of the exhibitions, the individual items blended into a whole, and the whole illuminated the individual items.* Apud Margolin, op. cit.: 172.

16 *Communism is Soviet government plus the electrification of the whole country.* Lenin apud Margolin, op. cit.: 173.

17 *This new style was characterized by its historical sweep and the way it held together large amounts of visual information – notably photographs, photomontages, drawings, paintings, and maps in a coherent framework. It was also marked by visual devices such as heraldic emblems, banners, and other regalia which gave dignity or nobility to the theme. This style was characterized as well by a sense of visual flow that could convey the diversity of a region while featuring singular iconic images and events as metaphors that characterized it.* Margolin, op. cit.: 196.

Vitor Marcelino é doutorando pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo e professor da Licenciatura em Linguagens da Faculdade Sesi-SP de Educação. Pesquisa proposições experimentais e narrativas na fotografia brasileira contemporânea.