

AS OPERAÇÕES DE LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY: ESPAÇO, LUZ E MOVIMENTO

Elena O’Neill.
Doutoranda em Historia Social da Cultura pela PUC-Rio

Resumo: O artigo é uma reflexão sobre as pesquisas e trabalhos fotográficos de Moholy-Nagy. Estes últimos atuam de maneira eficaz pela sua forma não habitual que desafia nossos hábitos visuais. São imagens fotográficas que nos estimulam a estabelecer novas relações com o espaço, formas de desencadear e *conformar* uma experiência. Essas imagens implicam um posicionamento e uma intervenção no real, plausível de afetar diversos níveis da experiência humana. Escultura; fotografia produtiva; forma.

Abstract: *The article is a reflection on Moholy-Nagy’s researches and photographic works. The effectiveness of these works is due to their non-habitual form, which challenges our visual habits. These photographic images encourage us to establish new relations with space, ways of unleashing and conforming an experience. These images imply taking a position and interfering in reality, affecting several levels of human experience.*

Sculpture; productive photography; form.

Artista húngaro de vanguarda que utilizou a fotografia como meio de pesquisa na arte tanto como Man Ray, László Moholy-Nagy foi convidado por Walter Gropius em 1923 para atuar como professor responsável do *Vorkurs* (curso elementar da Bauhaus) e da oficina de metais. Moholy-Nagy apoiou a concepção de Gropius a respeito da Bauhaus, cuja história está ligada à condição política da república de Weimar e à fragilidade da democracia alemã da 1ª pós-guerra. A referência central era a arquitetura, sendo a categoria arquitetônica principal o espaço, categoria abstrata, totalmente filosófica e fundada no idealismo alemão. No entanto, a premissa ideológica sobre a qual baseia-se a didática de Gropius é a da consciência não como algo que preexiste ou sobrevive à experiência, mas “algo que se constrói com os nossos atos e, construindo-se, constrói a realidade na qual imerge e da qual é inseparável” (ARGAN, 2005: 50). Portanto, para Gropius, a arquitetura é a posse do espaço, um estar-no espaço. Segundo Kenneth Frampton, a Bauhaus foi o resultado de um esforço contínuo após uma educação artística aplicada que visava uma unidade entre método didático e sistema produtivo, embora muitas vezes tenha sido tida como lugar de uma vanguarda radical. A palavra Bauhaus, nome oficial da instituição imposto por Gropius, remete

intencionalmente ao Bauhütte medieval, grêmio dos pedreiros. A declaração da Bauhaus de Weimar, de 1919, convoca a

um novo grêmio de artesãos, sem distinções de classe que levantem uma barreira arrogante entre artesão e artista. Concebamos juntos o novo edifício do futuro, que abarcará arquitetura, escultura e pintura em uma unidade e que um dia se erguerá até o céu, das mãos de um milhão de trabalhadores, como o símbolo cristalino de uma nova fé. (FRAMPTON, 1993: 125. Tradução livre).

Essa declaração, além de tentar unir as atividades artísticas tendo como referência a arquitetura, buscava redefinir uma prática artística que fosse também socialmente revolucionária ao apontar para a transformação de uma sociedade hierárquica numa sociedade funcional. O momento histórico europeu compreendido entre a publicação do Manifesto Futurista no 20 de fevereiro de 1909 em *Le Figaro* e a afirmação e consolidação da tomada de poder pelos bolcheviques em outubro de 1917, favoreceu a uma geração que rejeitava a tradição de pintura representativa, que tinha uma concepção da prática artística além da esfera estética e que acreditava num vocabulário visual básico. Arte, política e ideologia passaram a caminhar lado a lado, e as fronteiras entre arte e design não eram tão claras.

A pesquisa de Moholy-Nagy esteve marcada por fatores ideais, como espacialidade, luminosidade e desmaterialização. Para o idealismo alemão, o espaço se estruturava sobre medidas e relações a partir de volumes (medida do espaço ocupado por um sólido), e não mediante corpos sólidos. Especialmente a espacialidade promovida pelo Adolf von Hildenbrand, em *Das Problem der Form in den Bildenden Künsten*, de 1893, que marcou toda uma geração de artistas, especialistas e críticos. Nesse texto, Hildenbrand define a forma artística como uma distorção subjetiva na qual o artista, a partir da percepção, re-processa a aparência da coisa, e o espaço como aquilo que se estrutura entre as coisas. A conclusão desse livro era de que a arte é a expressão da consciência espacial do homem, e a forma particular dessa consciência espacial era ao mesmo tempo um indicador do estado cultural e de civilização do homem. A unidade entre método didático e processo produtivo visada pela Bauhaus, assim como um ensino prático que apontava a habituar aos jovens a uma percepção exata e imediata dos fatos formais, tendia a desenvolver e reforçar sensação e percepção como momentos ativos da consciência, portanto não meras premissas da forma, mas a autêntica forma. A

Bauhaus de Gropius pode se relacionar com a teoria da visão que se obtém exercendo a arte, de Konrad Fiedler, que entendia a arte como contemplação produtiva ou produtividade ilimitada. “Se a arte não é uma forma que se deduz da realidade, mas uma forma que se imprime a esta, ou seja, o simultâneo construir-se e evoluir da consciência e do mundo, está claro que ela nunca é criação finita, mas criatividade contínua” (ARGAN, 2005: 30).

A abertura de Moholy-Nagy para com a utilização de novos materiais, não necessariamente metálicos nem necessariamente pertencentes a uma oficina de metais (como cristal e plexiglas), o abandono do uso de metais preciosos e do trabalho manual, bem como a meta da Bauhaus de criar formas em parceria com a indústria da época, deu uma nova orientação à oficina, permitindo que se abordasse o tema da iluminação. A partir de uma relação espacial entre a fonte luminosa e o espaço a iluminar, solução objetiva do problema, a lâmpada deixou de ser um complicado objeto ornamental que produzia luz para chegar a uma identificação entre espaço e luz. Segundo Argan, este pensamento de construção do espaço a partir da luz pertencia a Gropius.

Tanto Moholy-Nagy como a Bauhaus poderiam se enquadrar no âmbito de uma determinada vanguarda alemã, que acreditava em uma reforma profunda da sociedade mediante uma nova cultura estética, apesar do fato de que depois da guerra este ideal deu lugar a concepções mais práticas e sociais, a favor da reconciliação do design artístico com a produção industrial. Não obstante, é inegável a influência que os estudos da percepção da forma dos *Vkhutemas* e o construtivismo russo tiveram em Moholy-Nagy e na Bauhaus.¹

Moholy-Nagy chegou a Berlim a começos de 1920, atraído pela tecnologia desenvolvida na Alemanha industrial; Lissitsky em dezembro de 1921, onde reformulou seu trabalho ajustando-se aos avanços e valores tecnológicos da Alemanha de Weimar. Segundo Margolin, Lissitsky visitava com frequência o estúdio de Moholy-Nagy, e discutia com ele e com outros artistas sobre o Construtivismo. Em *The Struggle for Utopia* (1997), Victor Margolin afirma que Alexei Gan, co-fundador do Primeiro Grupo de Trabalho dos Construtivistas, acusou a *Vesch* (revista cultural que buscava promover um intercâmbio sem afiliação política entre artistas da Europa Ocidental e da Rússia, editada em abril de 1922 por El Lissitsky e Ilya Ehrenburg), de cometer

o erro de não se afastar da arte e de não lutar pela “produção intelectual e material da cultura comunista” (MARGOLIN, 1997: 58). Frampton (1993) faz referência à descoberta de uma correspondência existente entre Rodchenko e Moholy-Nagy que evidencia a influência direta dos *Vkhutemas* soviéticos depois de 1923. E também Argan, a respeito da influência de Malevitch e do construtivismo russo na Bauhaus, afirma que

Malevitch é um teórico, não se preocupa com a exaltação e propaganda dos ideais revolucionários senão da formação cultural rigorosa das gerações que terão que construir o socialismo. Traduz sua teoria num programa didático que apresenta a educação estética ou formal como constitutiva da cultura proletária. Esse programa, que não terá continuação na Rússia, será utilizado na Alemanha para a formação do método didático da Bauhaus. (ARGAN, 1977: 397. Tradução livre).

Por um lado, a construção artística de Malevitch está baseada no peso, velocidade e movimento, derivada do interesse no tempo como “quarta dimensão”, e não na questão estética ou na inter-relação entre forma e cor. Por outro, a manipulação do espaço e as múltiplas perspectivas evidenciam o treinamento de Lissitsky como arquiteto. O uso da cor e o uso de eixos diferentes e perspectivas múltiplas nos *Prouns* apontam tanto às propriedades dos materiais (volume, transparência e opacidade), como à distância entre forma e observador. Entretanto, talvez o mais importante seja o fato de que os *Prouns* agem: são composições abstratas, ancoradas no espaço, formas ambíguas que oscilam entre arquitetura e pintura impedindo localizar um único ponto de vista; além disso, eles têm mais de um eixo perpendicular à linha horizontal para serem vistos. Sem dúvida, o interesse de Malevitch para com a “quarta dimensão” estimulou a Lissitsky para representar espaços que unicamente podiam ser experienciados através do movimento.

O desenvolvimento tecnológico a partir de 1914, especialmente na óptica, no armamento e na aviação, também modificou a percepção do espaço. Tal desenvolvimento permitiu vistas aéreas, nas quais o observador é independente, móbil e instável em relação ao espaço que ele observa. O interesse no movimento e na fotografia aérea, e o impacto da mesma nos *Prouns* de Lissitsky e nas obras de Malevitch, podem ser entendidos como a dissolução do espaço herdado da perspectiva monocular clássica, e apontam para uma noção de espaço como síntese dos movimentos corporais e das representações do movimento.

Este aspecto também seria trabalhado por Moholy-Nagy, e sua pesquisa sobre os processos da visão está resumida no título de seu livro, *Vision in Motion*, publicado em 1947. Para ele, o fenômeno estético integrado à existência não se dá na imagem isolada senão na seqüência de imagens, sendo a luz e o movimento componentes fundamentais da imagem. A imagem não é o resultado, é a matéria e o objeto da investigação. Segundo Argan, para Moholy-Nagy o espaço não é uma realidade objetiva senão uma estrutura da consciência, portanto se manifesta em tudo o que se faz.² Segundo Carl Einstein (1934),³ co-fundador junto a Georges Bataille da revista *Documents* em 1929, o espaço é a síntese dos movimentos corporais e das representações do movimento, do qual os objetos são os sintomas variáveis. Em outras palavras, na arte é a partir do espaço vivenciado que chegamos ao objeto. Segundo Einstein, este se manifesta em ressonância com a experiência vivida, que inclui tanto o inconsciente como a visão.

Moholy-Nagy não seguiu uma única linha de investigação: tomou a pintura, escultura, cinema, design e a fotografia como instrumentos de investigação ao serviço da definição do espaço através da luz e a cor, sendo a fotografia um dos modos de dar forma à luz. Grande parte de obra fotográfica de Moholy-Nagy está baseada no princípio de contraposição oblíqua, de cima ou de baixo, como afirma no artigo *La Photographie Inédite* (MOHOLY-NAGY, [1925], 1993) ao enumerar as particularidades do campo da fotografia. O princípio de contraposição oblíqua, que remete aos *Prouns* de Lissitzky, suprime todas as referências à ortogonalidade. Assim, Moholy-Nagy problematiza a adequação entre o que vemos na imagem fotográfica e o universo organizado em torno da linha de horizonte e a verticalidade. Priva ao observador do domínio do espaço fotográfico, definido por Phillipe Dubois (2004: 209) como a articulação entre espaço representado e espaço de representação. Porém, esta inadequação ganha outra qualidade se a pensamos a partir dos relevos de Picasso. Segundo Krauss,

os relevos de Picasso não apresentam um momento de organização situado além da superfície do objeto – um centro ideacional que podemos ocupar intelectualmente para conferir ao objeto um significado que transcende a percepção que temos dele. O artista insiste em que há uma lógica imanente naquela superfície e em que a concepção surge com a experiência e não é uma instância anterior a esta ou à parte desta. (KRAUSS, 2001: 65).

No caso de Moholy-Nagy essa lógica imanente na imagem fotográfica, essa inadequação, além de despojar ao observador do controle do espaço, aponta para a experiência do movimento. A realidade espacial de seus fotogramas, nos quais é possível re-estabelecer o caráter tri-dimensional embora seja em uma superfície plana, possibilita pensar-lhes desde a óptica da escultura. A diferença entre Picasso e Moholy-Nagy radica em que para Moholy-Nagy, a escultura é um instrumento investigativo ao serviço do conhecimento, enquanto para Picasso, uma forma de enfrentar a realidade. Para Moholy-Nagy o modelo é o espaço: um espaço que atua tanto sobre a percepção como sobre a própria concepção de espaço de quem observa, e que resulta de experimentar com a luz e o movimento. A fotografia não é apenas o suporte, é uma ação, um dispositivo muitas vezes tido como mecânico e que inclui, evidentemente, o suporte. De forma semelhante, a escultura não é apenas uma questão de materialidade, é também um modo de visão e representação da tri-dimensionalidade. Se essas imagens fotográficas surgem da experiência do corpo no espaço e da experimentação com o movimento e a luz, cabe relacioná-las com a escultura em geral, que põe em correspondência uma imagem volumétrica com uma construção espacial. Portanto, seria possível entender os fotogramas e fotografias de Moholy-Nagy como a 'materialização' de uma imagem, não necessariamente plana ainda que o suporte seja plano. Deste modo se estaria diferenciando o aspecto escultórico do aspecto material, no sentido de que o escultórico é um modo de visão e representação tri-dimensional.

Moholy-Nagy desafia o uso convencional dos diferentes meios através da experimentação. Ainda que apelando à tarefa da arte de refinar os sentidos até os limites tanto como à liberação do ser humano dos constrangimentos de uma percepção e consciência estreitas mediante a fotografia, pela unidade entre forma e conteúdo, suas fotografias incorporam ideais em vez de ilustrá-los. Ao prescindir de qualquer sistema convencional de representação, o observador participa de um momento de dinamismo e vitalidade, no qual a percepção é um processo do pensamento, como também o cálculo matemático. Desafiar as convenções permitiu a Moholy-Nagy ultrapassar as noções de Hildenbrand de que a fotografia, como fixação da imagem perceptiva momentânea, é incapaz de representar o movimento.

A distinção entre produção e reprodução pode ser considerada como a base da teoria sobre fotografia de Moholy-Nagy. A reprodução entendida como uma repetição de relações já existentes se distingue da produção (ou criação produtiva), que Moholy-Nagy define em *Peinture Photographie Film*, de 1925, como a produção de relações ainda desconhecidas. Segundo ele, a imagem fotográfica não é redutível à visão humana nem a uma função reprodutora. Moholy-Nagy considerava a representação como ato criativo e não como imitação. Esta distinção entre produção e reprodução levou a Moholy-Nagy a criticar aos fotógrafos que se limitavam a fazer uma descrição gráfica do mundo e cuja prática estava influenciada pela imprensa burguesa.⁴ Para ele, a fotografia era um meio para produzir novas experiências sensoriais em vez de registrar algo que já tinha sido apreendido pela percepção direta ou de representar o mundo de forma semelhante à processada pelos sentidos. Este modo de entender a fotografia está em ressonância com o entendimento que Carl Einstein têm da arte. Einstein faz a distinção entre arte como tentativa de ordenar uma visão já dada do mundo e a arte que, segundo ele,

representa um meio de tornar visível a dimensão poética, um meio de acrescentar concretamente a quantidade de figuras e aumentar a desordem, um meio de reforçar o caráter absurdo e inexplicável da existência. Assim destacamos o valor de aquilo que não é conhecido, que não é ainda visível. Não reproduzimos a existência, porém a formamos. Isso quer dizer que incessantemente introduzimos novos mitos no real (EINSTEIN, [1934], 2003:138. Tradução livre).

Olhando para suas fotografias, a narrativa das imagens aponta mais ao potencial da câmera fotográfica que a abastecer um aparato de produção sem transformá-lo, indicando o sentido de uma fotografia *produtiva*. No caso de Moholy-Nagy, o aspecto indiciário de suas imagens fotográficas lhe permite ser outra coisa que a reprodução fiel de algo que tem existência física. São traços de um real, ainda que não necessariamente sua reprodução fiel, o que possibilita que essas imagens fotográficas sejam um instrumento perceptivo capaz de produzir uma experiência visual imediata.

Para Moholy-Nagy, o desafio consistia em criar imagens fotográficas de formas luminosas com capacidade de despertar novas experiências sensíveis no observador. Minimizava a materialidade dos objetos, como por exemplo, nas fotografias da torre de rádio de Berlin (1928), uma das quais é uma cópia invertida. Interessou-se mais por como as coisas eram vistas pela câmera, sem

necessariamente fazer ênfase no significado do que é visto. A fotografia da torre de Berlin mostra cruzamentos de linhas, assimetrias, desenhos produzidos pelos objetos iluminados e suas sombras, e a própria sutileza destes. A falta da linha de horizonte, bem como a utilização de pontos de vista não habituais, desestabiliza os hábitos perceptivos do observador e permite a Moholy-Nagy sugerir uma noção de espaço onde as formas não estão submetidas à força de gravidade, no qual o significado da fotografia é reduzido a um fenômeno sensorial mediante técnicas compositivas que anulam a perspectiva. A possibilidade de rotar as fotografias, permitindo múltiplas formas de vê-las, era para Moholy-Nagy uma expansão da visão e das funções da forma. Essas fotografias, apesar de insinuarem um espaço ideal, podem ser entendidas como uma tentativa de compatibilizar a perspectiva com os postulados das vanguardas históricas, em particular com o construtivismo soviético e com Lissitzky. Essas fotografias podem ser entendidas como mostrando a transição do problema da forma especulativa à forma fenomenológica.

No artigo *Matériau, lumière et espace. Les idées photoplastiques de László Moholy-Nagy*, Haus (1993) estabelece diferenças entre Moholy-Nagy e Lissitzky. Segundo ele, ao olhar para *La Boule Noire*, de Lissitzky (1920), percebe-se que a figura representa a dominação heróica do espaço. Entretanto, as figuras de Moholy-Nagy não têm heroísmo. São cômicas ou engraçadas e remetem a um outro universo, ao dos esportes e acrobacias, tornando-se símbolos de uma existência humana liberada da força de gravidade, como a *fotoplastik Affiche de Cirque et des Variétés*, de 1924. Relacionando o idealismo alemão com a idéia de espaço de Moholy-Nagy, esse *fotoplastik* pode ser entendido como se Moholy-Nagy liberasse o espaço da condição de materialidade.

Porém, a diferença entre ambos talvez esteja em que Moholy-Nagy favorecia uma expansão da visão que possivelmente privilegiava uma auto-reflexão subjetiva, enquanto Lissitzky estava mais envolvido com a construção política e ideológica da sociedade, com a inserção da arte no processo revolucionário, e mais tarde com uma narrativa épica, como em *USSR in Construction*, publicação da qual foi designer gráfico na década de 1930. Em outras palavras, a diferença importante radica em que Moholy-Nagy, apesar de

ser um socialista utópico, respeitava as lógicas de produção vigentes, enquanto Lissitzky estava ligado à revolução e a luta contra as estruturas de poder. Uma vez traçadas as diferenças, se olhamos para *Le Constructeur*, de Lissitzky (auto-retrato de 1924), e para o fotograma de Moholy-Nagy, que apresenta uma mão atravessada por linhas luminosas de 1925 (cuja inversão serviu de base para a capa de *Foto-Qualität*, de 1931), é possível afirmar que a influência radica no uso de linhas que se cruzam, na falta de simetrias, no uso de formas simples e na organização de elementos ópticos, não na forma de conceber o mundo.

Peinture, Photographie, Film é uma coletânea dos manifestos, ensaios e programas pedagógicos de Moholy-Nagy. Nesse texto, Moholy-Nagy defende abertamente conciliação dos diferentes meios e aceita sua coexistência, não sem ter previamente delimitado os territórios de cada um. Por esta razão poderia ser incluído na linhagem dos estetas alemães (Kant, Lessing, Hegel) que tentaram delimitar os campos das artes. Propõe uma trilogia (pintura-fotografia-cinema) que não é histórica nem dialética oferecendo como opção uma interação, uma articulação das artes visuais tal como defendiam as utopias da época, e não uma mestiçagem das mesmas.

Convencido de que a fotografia é um meio autônomo do qual se tem que atualizar as potencialidades e regras, os textos de Moholy-Nagy sobre fotografia evidenciam uma atitude modernista na pesquisa da especificidade do meio. A luz, fio condutor de *Peinture Photographie Film*, é o fundamento da obra fotográfica e teórica de Moholy-Nagy. Nesse livro, no artigo *La Photographie dans la Reclame*, ele afirma que a fotografia é o registro óptico de fenômenos cuja existência não passa despercebida, regido por regras particulares ainda não esgotadas. Insiste na capacidade da fotografia de fixar os fenômenos luminosos até torná-los palpáveis, enfatizando o aspecto imaterial da luz (embora ‘até torná-los palpáveis’ poderia enfatizar justamente a materialidade da luz, não se entrará aqui nessa discussão). Para Moholy-Nagy, a verdadeira originalidade da fotografia e do fotograma é a de prescindir do pigmento e não sua capacidade imitativa.

Num outro apartado do mesmo livro, (*Nouvelles Méthodes en Photographie*), ele define o ato de fotografar como escrever ou desenhar com luz. O virtuosismo desse desenho com luz é para Moholy-Nagy a essência da

fotografia. Os contrastes entre preto e branco e os valores de cinza entre esses dois pólos são suficientes para criar uma linguagem fotográfica desprovida de significado concreto, mas capaz de provocar uma experiência óptica concreta. Para ele, isso era mais importante do que o registro da aparência dos objetos. Assim, a particularidade da fotografia de ser um registro exato da realidade imediata transformou-se num instrumento do fantástico e do imaginário.

“Escrever com a luz também pode ser entendido como o registro e configuração dos efeitos luminosos, relações de absorção, reflexão, reverberação e dispersão, da luz sobre materiais e fenômenos” (MOHOLY-NAGY [1925], 1993: 159-160). Os matizes e nuances nas imagens fotográficas resultam da experimentação com luz fria e luz cálida, do uso de lâmpadas de cores, solarizações, projeções e justaposições, fontes luminosas móveis e de um profundo conhecimento do espectro da luz artificial. A sombra dos objetos criada por uma luz elétrica colorida é da cor complementar à da luz utilizada, e isso se traduz em uma variedade de matizes de cinza. Nesse aspecto, é fundamental a importância das experiências feitas com o “modulador espaço-luz”, finalizado em 1930. O “modulador” consistia na articulação de uma estrutura elétrica, espelhos e lâmpadas, com materiais transparentes, translúcidos e opacos mediante três tipos de movimentos. Existe uma réplica deste aparelho, feita no MIT em 1971, a partir de planos e documentos originais, no Bauhaus-Archiv de Berlin. Através desses jogos, inversões, solarizações ou de fotogramas, Moholy-Nagy obtém um jogo de luzes misterioso, permitindo fazer novas associações e criando um ‘espaço’ onde a ‘existência’ depende unicamente das relações entre fontes luminosas manipuladas. Essas composições feitas de luz tinham a propriedade de produzir sensações de espaço, ainda que esse espaço não tivesse existência real.

As experiências de Moholy-Nagy com a técnica do fotograma, desde 1922, tinham um objetivo mais formal do que fotográfico: o de produzir composições luminosas e dar forma à luz. Enquanto os fotogramas de Man Ray consistiam em uma visão cotidiana tornada misteriosa pela inversão entre o mundo dos objetos e o mundo das sombras, as formas de Moholy-Nagy evocavam um mundo sem objetos e sem sombras, onde são tomadas as precauções necessárias para que o observador não reconheça as formas e os

objetos utilizados, reduzindo ao máximo as possibilidades desse reconhecimento. Frente aos fotogramas de Moholy-Nagy se está diante de imagens instigantes, indiferentes às noções de acima-abaixo, direita-esquerda e horizontal-vertical, sem que por isso se perca a harmonia ou se comprometa o equilíbrio. Essas imagens fotográficas são tão estimulantes visualmente pelos valores de cinzas, pretos e brancos, como inquietantes pelo uso folgado do espaço fotográfico. Essas imagens fotográficas, que resultam de jogos de luzes, sombras, transparências, imaterialidade, não são redutíveis à visão humana, podendo ser descritas como puras configurações *lumino-espaciais*.

Essa espacialidade, obtida pela combinação de diferentes perspectivas, superpostas ou cruzadas, que remetem a uma espacialidade liberada da força de gravidade, será retomada e ampliada nas fotomontagens, que Moholy-Nagy chama de *photoplastiks*, diferenciando-as das demais formas de fotomontagens. As fotomontagens baseadas na colagem, como por exemplo a série *La Poupée* de Hans Bellmer, são uma associação de fragmentos pertencentes a uma realidade corporal, embora reunidos em uma composição que evoca uma corporeidade absurda e contraditória. As *photoplastiks* de Moholy-Nagy consistem na expressão de uma rede complexa de relações,

mostrando situações condensadas, suscetíveis de desencadear associações de idéias a uma velocidade extraordinária [...] A *photoplastik* está baseada em uma ginástica óptica e intelectual mais intensa que aquela exigida cotidianamente ao cidadão (MOHOLY-NAGY [1925], 1993: 154-155. Tradução livre).

Diferentemente das fotomontagens, as *photoplastiks* não decompõem as unidades corporais, mas as organiza em um novo sistema espacial com referências esportivas e acrobáticas, permitindo “mostrar por meios fotográficos acontecimentos e associações de idéias que nenhuma outra técnica é capaz de mostrar na mesma medida” ao mesmo tempo em que sugerem noções de movimento e de ritmo.

É interessante a colocação de Andreas Haus a respeito do termo *photoplastik*:

Podemos constatar que Moholy-Nagy, ao adotar o termo ‘plástik’ (que significa realidade concreta e objetiva da forma), e ao combinar esse termo com a fotografia, modificou a definição da plástica e da fotografia. À plástica, agregou noções de movimento, de temporalidade e de espacialidade completamente novos. À fotografia, deu uma possibilidade de manipulação, de verdadeira plasticidade, que tira das imagens fotográficas seu aspecto morto e fixo, e as torna disponíveis, como atores na cena do teatro. Ao mesmo tempo, relativiza a concepção antiga, pomposa e metafísica de ‘espaço’, tomado como medida do

valor espiritual da obra de arte. Moholy transformou as ideologias espaciais, sejam idealistas, sejam construtivistas, num meio irônico pelo contato com a fotografia. (HAUS, 1993: 64. Tradução livre).

A coerência dos princípios plásticos e formais utilizados tanto nas pinturas como nos fotogramas, fotografias e *photoplastiks*, foi mantida por Moholy-Nagy, bem como o uso da fotografia como meio de pesquisa e o intento de conciliar a trilogia de pintura, fotografia e cinema. Aceitar sua coexistência tendo previamente delimitado os territórios de cada um, lhe permitiu liberar o espaço de seu valor espiritual e transformá-lo num elemento plástico, plausível de ser moldado e modelado a través dos elementos que a fotografia torna significativos. O objeto e a natureza do objeto começam a se apagar e a organização de elementos ópticos apresenta uma realidade possível de ser construída pelo observador.

Por outra parte, também podemos pensar a fotografia em analogia à linguagem escrita, entendendo a linguagem como transgressão à estabilidade, tentando não restringir a referência a outras palavras nem circunscrever o significado a algo fixo; uma linguagem que tenta redescobrir a energia poética que permite que a escrita atue sobre a linguagem, onde a palavra é o lócus do evento e não um meio para expressar um significado.⁵ Para Georges Bataille (*Le Coupable* [1945], 1973), a escrita nunca é mais que um jogo, uma luta com uma realidade inapreensível. Escrever sobre algo é fazer o possível por apreender essa realidade, por dar forma a essa realidade; é uma prática que subverte uma idéia, um lugar que molda a matéria, que tem uma ação performativa sobre todo o que a habita; a escrita não é um simples contêiner para veicular um significado. Assim, poderia se entender o “texto” como guia que leva a ultrapassar os limites da racionalidade, até onde o pensamento se torna palco de infinitas identidades e transformações e se enfrenta ao abismo da descontinuidade, da alteridade, da intensidade desprovida de intenção.

Portanto, é possível afirmar que nos fotogramas, fotografias e *photoplastiks* de Moholy-Nagy, a forma (entendida como condensação ativa de pensamento e matéria tanto como rede de relações entre objeto e sujeito, portanto não apenas como conjunto de regras compositivas), opera na realidade embora esteja desvinculada e seja independente da natureza do objeto. Problemas de luz, espaço e movimento frente aos quais nós não permanecemos indiferentes: performance da forma.

¹ No momento da revolução soviética de 1917, a arte passou a ser concebida também como um instrumento para a edificação e consolidação do socialismo, cuja função seria educar o espírito do povo. A obra de arte deixou de ser uma obra individual, uma propriedade privada, orientando-se para a mobilização das massas. Contudo, essa atmosfera de liberdade artística foi cedendo lugar à censura, à repressão e à transformação da arte em um instrumento vulgar de glorificação do Partido, de sua política e, mais tarde de seu líder, Stalin.

² “O espaço já não pode ser pensado como entidade geométrica fechada, mas como dimensão da vida, que os modernos sistemas de comunicação estendem ilimitadamente” (ARGAN, 1995: 74).

³ Por uma apresentação de Carl Einstein, ver o artigo de Roberto Conduru, “Uma crítica sem plumas – A propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein”. In: *Concinnitas*. Rio de Janeiro, UERJ, n. 12, 2008, pp. 157-162.

⁴ Também Walter Benjamin critica a forma em que alguns fotógrafos transformam a miséria em objeto de prazer em “O Autor como Produtor”, trabalho apresentado pelo autor no Instituto para o Estudo do Fascismo. Paris, 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.

⁵ Entender a palavra unicamente como meio de expressar um significado é reduzir a palavra à intencionalidade, à estabilidade; entender a palavra como lócus da experiência permite incluir a intensidade e enfrentar-nos à impossibilidade de comunicar uma experiência.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno* [1975]. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977.

_____. *Arte e Crítica da Arte* [1988]. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. *Walter Gropius e a Bauhaus* [1951]. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

BATAILLE, Georges. *Documents* (1929-31). Paris: Ed. Gallimard, 1968. “Dictionaire Critique”.

_____. *Oeuvres Complètes. Tome V*. Paris : Éd. Gallimard, 1973. « Le Coupable » (1945).

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996. “O Autor como Produtor”.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico* [1990]. São Paulo: Papyrus editora, 2004.

EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934). Bruselas: Éditions La Part de l’Oeil, 2003.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna* [1980]. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.

HAUS, Andreas. “Matériau, lumière et espace. Les idées photoplastiques de Lászlo Moholy-Nagy”. In : FRIZOT, Michel , PAÏNI, Dominique (ed). *Sculpter - Photographier. Photographie - Sculpture*. Paris: Marval, 1993.

HILDENBRAND, Adolf von. *El Problema de la Forma en la Obra de Arte* (1893). Madrid: Visor, 1988.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna* [1977]. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia : Rodchenko, Lissitsky, Moholy-Nagy 1917-1946*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997.

MOHOLY-NAGY, László. *Peinture Photographie Film*. (1925). Nimês: Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

Curriculum:

Elena O'Neill é arquiteta pela Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Uruguay, e Mestre pelo PPGARTES/UERJ. Atualmente é doutoranda em Historia Social da Cultura pela PUC-Rio.