

**O artista como produtor:
John Heartfield e a fotomontagem**

Annateresa Fabris

O artista como produtor: John Heartfield e a fotomontagem*

Annateresa Fabris

Ao afirmarem que “o cenário dadá mais complexo não foi nem Zurique nem Paris, mas Berlim, cidade de uma riqueza cultural, social e política excepcional entre 1905 e 1922”, Michel Giroud e Sabine Wolf não levam em conta apenas as manifestações antiartísticas de Raoul Hausmann, Hannah Höch, Johannes Baader, John Heartfield, George Grosz, Wieland Herzfelde, entre outros. Sua análise toma como referência sobretudo o clima político que caracterizava a cidade desde 1905, dominado pelas atividades do movimento operário, do Partido Social-Democrata, das correntes anarquistas, e por presenças como Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Clara Zetkin, Franz Mehring, Gustav Landauer¹.

Nessa cidade instável, repleta de cabarés e de cafés que serviam de ponto de encontro intelectual e político, traumatizada pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, próxima da Polônia e da Rússia e, logo, pronta a receber o impacto da Revolução de 1917, toma corpo uma versão peculiar da rebelião dadaísta, que alia à vontade de destruir as velhas linguagens artísticas e de propor novas possibilidades lingüísticas, inspiradas pelas solicitações da sociedade urbana, a busca de novos métodos de atuação, sugeridos pela práxis marxista.

Vendo na arte uma “arma de classe”, o grupo dadaísta de Berlim, que se opunha à nascente República de Weimar e demonstrava simpatia pela linha

*Investigação realizada com bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

revolucionária da Liga Spartacus (Luxemburg/Liebkecht), coloca em xeque alguns dos pressupostos fundamentais do Socialismo e se posiciona decididamente contra o Expressionismo. No plano político, o grupo destaca-se pela realização de uma série de manifestações político-parodísticas contrárias à República de Weimar e pela defesa da construção de uma sociedade mais justa², de acordo com a ideologia espartaquista. No plano cultural, os dadaístas combatem a introspecção expressionista, que consideram “o gesto dos homens cansados, que desejam sair de si mesmos para esquecer a guerra e a miséria” e lhe contrapõem como signo da própria concepção de atualidade “o rangido dos pneus e os gritos dos pregões na Bolsa de Mercadorias de Chicago”³.

Da convergência entre a atitude antiartística e a radicalização política que estava tomando conta de Berlim brota a busca de uma nova concepção de arte, voltada para as massas e interessada na produção de obras de circunstância, de propaganda, sem qualquer preocupação com a permanência futura. É no âmbito desse quadro de referências, o qual oferecia aos dadaístas a possibilidade de introduzir no campo da arte novos conteúdos capazes de serem traduzidos por novos materiais, que surge o procedimento da fotomontagem, transformado em arma política por John Heartfield.

A escolha do termo fotomontagem não é casual. Como lembra Hausmann, ele “traduzia nossa aversão a brincarmos de artista e, como nos considerávamos engenheiros (...), pretendíamos construir, *montar* nossos trabalhos”⁴. Heartfield, por sua vez, denomina-se *Monteurdada* para demonstrar sua identificação com o proletariado, uma vez que, em alemão, *Monteur* designa o operário que trabalha na indústria automobilística e o eletricitista, entre outros.

Nascido Helmut Herzfeld, Heartfield angliciza seu nome em 1916 para testemunhar a própria solidariedade à Inglaterra - alvo de uma campanha de

ódio por parte do governo alemão - e para protestar contra o militarismo. Artista tradicional até o encontro com Grosz (1915), manifesta seu interesse pelos processos mecânicos a partir dos trabalhos realizados para a editora Malik, fundada em 1917 e voltada para a classe operária. Embora coloque toda a produção de capas realizadas para a editora sob o signo da fotomontagem, Heartfield lança mão de diferentes recursos: fotografia composta (*A conquista das máquinas*, de Franz Jung); fotografia e cor (*Domingo sangrento*, de Maxim Gorki; *Outubro*, de Larissa Reissner; *100%*, de Upton Sinclair); fotografia e texto (*O preço do pecado*, de Sinclair); fotografia e desenho (*A corrente de ouro*, de Sinclair).

Também para a editora Malik realiza aquela que é, provavelmente, a primeira fotomontagem política - a capa do número único de "*Jedermann sein eigener Fussball*", lançado em 15 de fevereiro de 1919. Trata-se de uma dupla fotomontagem: a parte superior é constituída por uma imagem do irmão Wieland Herzfelde trajado à última moda, com o tronco encerrado numa bola, acenando com o chapéu e pronunciando a frase irônica que dá título à publicação ("Cada um sua própria bola de futebol"). Na parte inferior abre-se um leque, que contém as fotografias de Friedrich Ebert, presidente da República de Weimar, de membros da Assembléia Nacional, do general Erich Ludendorff e de outros líderes militares. O caráter irônico da imagem não está apenas no formato escolhido, que remete a cartões postais satíricos do final do século XIX, mas também na escrita que a acompanha: "Concurso aberto! Quem é o mais belo?? Beleza Masculina Alemã n. 1".

O uso da fotografia por parte de Heartfield tem várias implicações. O artista interessa-se por ela, a princípio, por considerá-la uma linguagem internacional, acessível a todos. Durante a Primeira Guerra Mundial considera-a mais veloz que o lápis, "meio demasiado lento" para contrastar o ritmo da divulgação de notícias falsas por parte da imprensa burguesa. Eficaz

“instrumento de agitação das massas”, a fotografia possui uma qualidade inestimável a seus olhos: “apresenta o fato nu e cru e o torna facilmente compreensível; é verdade manifesta, eis sua força”⁵.

Para além dessa função homológica, que confiava à imagem técnica a tarefa de construir uma visão crítica da sociedade, Heartfield detecta uma outra possibilidade revolucionária na fotografia. Consciente da morte da aura na era da reprodução mecânica, percebe que novas formas - revistas ilustradas e cinematógrafo -, diferentes dos conceitos artísticos tradicionais, vinham satisfazer a “fome de imagens” das massas. Lança mão delas conceitual e tecnicamente, pois busca uma linguagem moderna, capaz de opor-se, por seu caráter imediato e dessacralizador, a tudo aquilo que o grupo dadaísta combatia: “os amantes da arte nebuloso-mística, doce-romântica, bem como as ‘vanguardas’ expressionistas e abstratas”⁶.

Suas primeiras experimentações dinâmicas e paradoxais, próximas da simultaneidade cubista e futurista (*Vida e movimento em Universal City, 12h05*, 1920), são submetidas a um processo de normalização depois de 1924, quando se dedica às “fotomontagens da história contemporânea”, baseadas sobretudo no fotojornalismo. Um exemplo eloqüente desse novo momento é *Dez anos depois: pais e filhos* (1924), concebida para a vitrine da livraria Malik. Ao evocar os dez anos transcorridos desde o início da Primeira Guerra Mundial, Heartfield sobrepõe a figura do general Paul von Hindenburg a um exército de esqueletos. A seus pés desfila um novo exército, integrado por crianças em uniforme militar. A fotomontagem, que provoca violentos protestos por seu caráter provocador, foi exposta na vitrine da Malik ladeada por éditos militares, carteiras de racionamento, folhetos e vários documentos do período bélico.

Um outro exemplo pode ser localizado em *Alemanha, Alemanha sobre tudo* (1929), fruto da colaboração com Kurt Tucholsky. O livro é integrado por

um texto satírico, no qual Tucholsky ataca o chovinismo, o fascismo e uma sociedade parasitária⁷, e por fotomontagens e fotografias selecionadas por Heartfield. A publicação não só é bastante criticada, como chega a sofrer censura por parte dos distribuidores em virtude do tom mordaz da capa e da contracapa, nas quais Heartfield representa o conluio entre o capitalismo e o militarismo, e de fotomontagens como *Feras olham para você*, acrescentada no último momento sem o conhecimento de Tucholsky. Nela Heartfield apresenta oito militares aposentados, tendo como fonte de inspiração um livro sobre animais que fizera sucesso no ano anterior.

Em 1930, tem início sua colaboração com uma revista comunista de Berlim - *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* -, que contava, no período, com uma tiragem de 500.000 exemplares. A partir de 1933, Heartfield realiza seu trabalho em Praga, onde fora obrigado a exilar-se em virtude da perseguição nazista aos opositores do regime. O mesmo é feito pela redação da revista, que, em 1936, se transforma em *Volks Illustrierte*, vindo a ser publicada até 1938.

Na primeira fotomontagem realizada para *AIZ* e publicada na edição de 9 de fevereiro de 1930, Heartfield ataca simultaneamente a imprensa e o Partido Social-Democrata. A imagem mostra uma cabeça em forma de repolho, embrulhada nas páginas de dois jornais do PSD - *Tempo* e *Vorwärts* -, acompanhada pela legenda: “Quem lê os jornais burgueses tornar-se-á cego e surdo. Abaixo as vendas que aturdem”. O artista lembra, deste modo, o papel desempenhado pelos dois jornais nas eleições de 1928 e a coalização da social-democracia com os partidos burgueses, da qual resultou a marginalização dos comunistas.

Se a social-democracia é atacada em outras fotomontagens (*Saudações fraternas do PSD*, 1931; *O congresso da crise do PSD*, 1931; *A última máxima do PSD: Abaixo o Marxismo!*, 1931), o alvo preferido de Heartfield é, porém, o

nazismo, denunciado em seus vários aspectos, a começar pelas relações com o capitalismo. Nesse sentido são emblemáticas imagens como *Sob esse signo vocês serão traídos e vendidos* (1932); *Adolf, o Super-homem: traga ouro e fala disparates* (1932); *O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos* (1932).

As mais diversas atitudes dos nazistas passam pelo crivo do artista. A tentativa de aproximação de Hitler do operariado é lembrada em *Mimetismo* (1934). *Da luz para a noite* (1933) trata do auto-de-fé de 10 de maio de 1933, quando foram queimados 20.000 livros numa cerimônia pública, que contou com a presença de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda e da Informação do Terceiro Reich. Em *Goering, o carrasco do Terceiro Reich* (1933), é evocado o incêndio do Parlamento, ocorrido a 27 de fevereiro de 1933, que foi determinante na ascensão de Hitler ao poder. *Oba, a manteiga acabou!* (1935) tem seu ponto de partida num discurso de Goering, que exalta o militarismo em detrimento da vida burguesa, representada por uma alimentação à base de manteiga e banha.

Eminentemente política, a atitude de Heartfield não deixa de apresentar pontos de contato com a figura do “autor como produtor”, postulada por Walter Benjamin em 1934. Nessa imagem, Benjamin enfeixava uma nova concepção de arte e cultura, que punha fim à velha divisão entre os gêneros e às antigas hierarquias, propondo uma nova integração entre artista e público, ambos autores, ambos produtores. Essa integração baseava-se em inovações técnicas, as únicas capazes de dotar a obra revolucionária daquela função organizadora que deveria preceder e superar seu caráter precípua de objeto artístico. Nesse contexto situavam-se o dadaísmo, cuja “força revolucionária” consistiu em “colocar à prova a autenticidade da arte”, e a montagem fotográfica, sobretudo os trabalhos de Heartfield, “cuja técnica fez da capa um instrumento político”⁸.

A fotomontagem como função organizadora apresenta um parentesco com o teatro épico, cujo princípio básico - a apresentação de situações graças à interrupção da ação - não é alheio ao pressuposto da montagem, na qual o fragmento montado cria um intervalo no contexto em que é inserido. Teatro épico e fotomontagem colocam em xeque o princípio da ilusão: se, nas peças de Brecht, os intervalos contínuos que interrompem a ação levam o público a tomar uma posição em relação aos acontecimentos apresentados, nas fotomontagens de Heartfield isso é proporcionado pelo choque constante entre materiais de diferentes proveniências, que denunciam o caráter construído da imagem graças a desproporções, contravenções à perspectiva, etc. Teatro épico e fotomontagem, igualmente engajados na exposição do presente, podem ser considerados um laboratório, no qual são colocados sob exame o homem, no caso do primeiro, e o universo da política e do jornalismo, no da segunda, de maneira a criar um estranhamento duradouro no público em relação às situações experimentadas no dia-a-dia⁹.

Se o interesse pela montagem é comum a Brecht e Heartfield, não se pode esquecer que ele deve ser reportado a um quadro de referências mais amplo, no qual a problemática da atualidade se impõe de maneira complexa. Na Berlim dos anos 20 a idéia de montagem estava na ordem do dia: no “teatro político” de Erwin Piscator, caracterizado pelo intercâmbio contínuo entre ação dramática, projeções fotográficas e cenas filmadas; na articulação de descontinuidades e oposições, típicas do cinema de Eisenstein, cujo *Encouraçado Potemkin* (1925) faz sucesso na Alemanha antes do que na União Soviética; no novo ponto de vista proposto pelos filmes de compilação, dos quais o exemplo mais conhecido é *Berlim: sinfonia de uma cidade* (1927); na narrativa fragmentada e construída a partir de textos literários e de um farto material extraliterário de um romance como *Berlim Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin.

Além de partilhar desse clima cultural, Heartfield opta pela fotomontagem porque concebe o mundo “como uma montagem social e material que pode ser unificada só no plano dos sentidos, na anotação estética”¹⁰, o que explica a busca de uma visualidade múltipla e fragmentária, capaz de responder às novas significações sociais e espaciais derivadas da experiência urbana. Ao optar pelo ritmo veloz da fotomontagem, Heartfield propõe um novo modo de fruição ao público: um olhar global, inclusivo, que capta, de maneira quase instantânea, os velhos significados das imagens de que o artista se apropria, e os novos significados derivados do processo de ressemantização ao qual estas foram submetidas¹¹.

A fotomontagem parece responder, assim, àquela característica que havia chamado a atenção de Benjamin na relação do público com o jornal. Sua organização é imposta pela “impaciência” do leitor, que frui eventos e imagens rápida, global e simultaneamente, gerando obsoletismos e recargas semânticas quase instantâneas¹².

Na execução das fotomontagem Heartfield pauta-se por vários procedimentos. O mais geral consiste na modificação de imagens preexistentes, nas quais intervinha freqüentemente com os instrumentos próprios da pintura para conferir um caráter ainda mais realista à cena (*O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos; Irmãos idênticos, assassinos idênticos*, 1933; *Goering, o carrasco do Terceiro Reich*), ou para enfatizar características já presentes no original (*A saudação da força*, 1933; *Os nazistas brincam com o fogo*, 1935). Em vários momentos, lança mão da sobreimpressão em busca de um resultado mais unitário ou para trazer à tona as realidades psíquicas mais recônditas (*Adolf, o Super-homem: traga ouro e fala disparates; O rosto do fascismo*, realizado para a brochura *A Itália acorrentada*, 1928). Um outro procedimento consiste na associação de duas fotografias de maneira a permitir que a montagem seja realizada pela

mente do espectador. Nesse caso, Heartfield confia a associação pretendida ao poder evocador das imagens, pois propõe uma relação sutil entre forma e significado (*Como na Idade Média... assim no Terceiro Reich*, 1934; *Fornecedora forçada de material humano*, 1930)¹³. Em algumas composições, o artista associa imagens tradicionais da história da arte com o repertório fornecido pela imprensa para tornar ainda mais contundente sua mensagem: em *A guerra* (1933), atualiza um quadro de Franz von Stuck para denunciar os propósitos belicistas do nazismo; em *A própria liberdade combate em suas fileiras* (1936), o quadro de Delacroix, *A liberdade guiando o povo* (1830) serve de fundo a uma fotografia realizada em Madri em julho de 1936, o que lhe permite criar um elo entre a participação popular ao longo da história e as barricadas da Espanha republicana em sua luta contra as tropas dos generais Franco, Queipo de Llano e Mola, apoiadas pelos governos da Alemanha e da Itália.

As legendas, quase sempre elaboradas pelo irmão Wieland, são parte integrante do sistema construtivo de Heartfield. Graças a elas organiza a mensagem, frisa seu caráter crítico e participativo na realidade imediata, próximo da idéia de Benjamin de que seria possível conferir uma função política à fotografia graças à presença de um comentário escrito. Este não só colocaria a imagem técnica a salvo do desgaste da moda, como seria capaz de atribuir-lhe “um valor de uso revolucionário”¹⁴. É o que se percebe claramente nas montagens de Heartfield, que testam o poder de persuasão da fotografia e fornecem, pela associação entre imagem e discurso, elementos para detectar o processo ideológico de construção da notícia.

Embora Heartfield utilize instrumentos que remetem a uma práxis marxista, é preciso assinalar que a recepção de seu trabalho não é pacífica no âmbito da ideologia comunista. Na conferência proferida em 1935 por ocasião de sua exposição na Casa da Cultura de Paris, Aragon apresenta Heartfield

não só como o representante contemporâneo de uma verdadeira arte de massa, mas também como o protótipo e o modelo do artista antifascista, próximo do pensamento de Lênin, por ter feito de seu trabalho “uma arma na luta revolucionária do proletariado”, por ter “como único guia a dialética materialista, a realidade do movimento histórico, que traduz em preto e branco com a raiva do combate”. Mas não é por ser político que seu trabalho deixa de apresentar relações profundas com a história da arte e com realizações contemporâneas. Aragon, de fato, aproxima-o das naturezas-mortas de Chardin e das experiências de Cézanne e de Picasso, concedendo-lhe um elemento a mais - o sentido que “não desfigurou a beleza”¹⁵.

Se Aragon insere Heartfield no âmbito da arte moderna, é justamente em virtude dessa associação que Georg Lukács, mentor cultural do Partido Comunista Alemão, emite um juízo complexo sobre a técnica da fotomontagem. Num primeiro momento, o crítico reconhece os “efeitos surpreendentes” da fotomontagem, derivados da “justaposição de fragmentos da realidade heterogêneos, desconexos, arrancados do próprio contexto”. Poderosa arma política em certos momentos, a fotomontagem recebe por fim uma avaliação negativa, uma vez que seu resultado provocaria uma “profunda monotonia”. A avaliação de Lukács não pode ser dissociada da discussão sobre o realismo socialista que estava sendo realizada em meados dos anos 30. É em nome de um de seus princípios fundamentais - a unidade de forma e conteúdo - que a fragmentação inerente aos processos de montagem acaba sendo condenada enquanto sintoma da decadência da arte de vanguarda¹⁶.

Criticado por não alinhar-se aos ditames do realismo socialista, Heartfield, é considerado, ao contrário, por Alfredo De Paz como um artista que “renovou o conceito de realismo”, operando simultaneamente ao nível da linguagem e do conteúdo, inventando formas novas, desmontando a realidade a fim de permitir sua transformação. Por isso, o interesse de suas

fotomontagens reside, antes de tudo, na “relação que o ‘montador’ estabelece com a realidade. Não se trata de inscrever-se num alhures separado das contingências históricas. A realidade está, ao contrário, presente de maneira obsessiva. As produções de Heartfield testemunham, com firmeza, a importância das referências ao mundo real. Cada elemento que compõe a fotomontagem reflete fielmente a realidade. (...) É no segundo momento, o da escolha, do corte e da reconstrução da imagem que age o ‘montador’. (...) Para Heartfield existe a necessidade de violentar a realidade produzida pela fotografia. Essa violência, para além de qualquer gratuidade, deve tornar visíveis os fios complexos que ordenam o real, na dialética sempre diferente da desmontagem/remontagem. Por meio dessa transformação (...) a produção montada escapa de um juízo exclusivamente estético para adquirir - graças a um confronto com a vida, a atualidade e o acontecimento - uma dimensão pela qual, enquanto simulação da realidade, se torna ela própria racional”¹⁷.

Inseridas no contexto determinado por Heartfield, as imagens adquirem um novo significado, que não só explicita visualmente as tensões e as contradições da contemporaneidade, como dá a ver o espaço social como produto de uma construção. É o que Aragon havia percebido quando afirma que os fragmentos de fotografias usados por ele haviam começado “a *significar*” sob o impacto dos acontecimentos políticos contemporâneos¹⁸.

Para que o novo significado chegasse ao público leitor de maneira adequada, Heartfield busca uma comunicação direta, o que o leva a conjugar numa mesma composição o caráter ficcional da imagem recriada com efeitos realistas, que não só remetiam ao momento político, como tinham a função de conferir credibilidade à mensagem. Por isso, não parece aplicar-se a ele a leitura proposta por Rosalind Krauss para a fotomontagem dadaísta. De acordo com a autora, um elemento determinante na práxis do grupo de Berlim é o sentido de espaçamento entre as imagens, o que transforma a página

branca no meio que combina e separa os elementos recortados. A imagem fotográfica assim apresentada perde seu sentido de presença, negando a integridade aparente do real. Ao invés de apresentar a realidade simultaneamente, a fotomontagem a apresenta seqüencialmente, deixando claro que o espectador se encontra diante de um “modo contaminado pela interpretação e pela significação, isto é, uma realidade dilatada pelos vazios e pelos brancos, que constituem as condições formais preliminares à existência do signo”¹⁹.

Não há espaços brancos ou vazios nas fotomontagens que Heartfield concebe para *AIZ*. O caráter compósito das imagens é fornecido por outros índices - falta de proporção, combinação de elementos heterogêneos, recurso à alegoria, justaposições, situações improváveis -, mas não pela presença de um intervalo entre um fragmento e outro. O intervalo buscado pelo artista é perceptivo: ele recompõe a realidade atomizada nos recortes de acordo com uma lógica nem sempre realista, mas nunca casual, para que suas imagens possam falar claramente da realidade política e social do próprio tempo.

Notas

¹GIROUD, Michel; WOLF, Sabine. “festival dada Berlin”. *Art Presse*, Paris, (21), nov-déc. 1975, p. 6.

²DE MICHELI, Mario. “John Heartfield: il suo tempo, la sua attualità”. In: SIEPMANN, Eckart. *John Heartfield*. Milano, Mazzotta, 1978, p. 9; BAITELLO, Norval Junior. *Dadá-Berlim: des/montagem*. São Paulo, Annablume, 1993, p. 57-65.

³Apud: LIONEL, Richard. *D'une apocalypse à l'autre: sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, p. 293-294.

⁴HAUSMANN, Raoul. “New painting and photomontage”. In: LIPPARD, Lucy, org. *Dadas on art*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1971, p. 61.

⁵Apud: TRETJAKOV, Sergej. “I montaggi di John Heartfield”. In: SIEPMANN, Eckart. *Op. cit.*, p. 153.

⁶HERZFELDE, Wieland. “John Heartfield, life and work”. In: LIPPARD, Lucy, org. *Op. cit.*, p. 96.

⁷TRETJAKOV, Sergej. *Op. cit.*, p. 154.

⁸BENJAMIN, Walter. “L'autore come produttore”. In: *Avanguardia e rivoluzione: saggi sulla letteratura*. Torino, Einaudi, 1979, p. 208.

⁹As categorias fundamentais do teatro épico foram retiradas de “L'autore come produttore”. *Op. cit.*, p. 213-214.

¹⁰SIEPMANN, Eckart. *Op. cit.*, p. 50.

¹¹MARRA, Claudio. “Il contributo delle avanguardie storiche”. In: ALINOVI, Francesca; MARRA, Claudio. *La fotografia: illusione o rivelazione?* Bologna, Il Mulino, 1981, p. 226.

¹²BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 203.

¹³PATTI, Giuliano *et al.* “Gli strumenti e i procedimenti di Heartfield”. In: SIEPMANN, Eckart. *Op. cit.*, p. 26-30.

¹⁴BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 208-209.

¹⁵ARAGON, Louis. “John Heartfield et la beauté révolutionnaire”. In: *Les collages*. Paris, Hermann, 1980, p. 88-89.

¹⁶KAHN, Douglas. *John Heartfield: art and massmedia*. New York, Tanam Press, 1985, p. 109; WILLETT, John. *Heartfield contre Hitler*. Paris, Hazan, 1997, p. 190-191. É necessário assinalar que a esquerda alemã discute ativamente o significado político da fotomontagem e a oportunidade de seu uso pelo movimento operário, uma vez que a técnica havia sido rapidamente adotada (e neutralizada) pela burguesia. Franz Höllering, que aprecia o uso que Heartfield faz da técnica, não aconselha sua prática ao operariado, por temer a difusão de “um diletantismo da pior espécie”. Durus (Alfred Kemény), que elogia as fotomontagens revolucionárias de Heartfield e Nilgreen (Oscar Nerlinger), num primeiro momento, exorta os operários a não lançarem mão da técnica para não se desviarem da luta de classe e da tarefa essencial do fotógrafo proletário: ser um “repórter revolucionário”. Motivado pelas realizações de Heartfield para AIZ, Durus modifica seu juízo inicial e passa a considerar a fotomontagem como “uma arma na prática diária da luta de classe”. Cfr: PHILLIPS, Christopher, org. *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p. 128-131, 182-185, 204-206.

¹⁷DE PAZ, Alfredo. *L'immagine fotografica: storia, estetica, ideologie*. Bologna, CLUEB, 1986, p. 351; *L'occhio della modernità: pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche*. Bologna, CLUEB, 1987, p. 330-332.

¹⁸ARAGON, Louis. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁹KRAUSS, Rosalind. "Photographie et Surréalisme". In: *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris, Macula, 1990, p. 113-114.