

TRIADES

Transversalidades | Design | Linguagens



MATERIALIDADE NO TECIDO DA VIDA: COLAGENS DADAÍSTAS E ZINES FEMINISTAS

Camila Olivia-Melo¹

Denise Portinari²

Pontifícia Universidade Católica – PUC-RIO

RESUMO: Alguns caminhos se abrem ao considerar também material (ou a materialidade) os efeitos e as relações entre qualquer objeto de estudo. Nesse sentido o artigo proposto tem como diretriz principal levantar o debate sobre o conceito de *design* imbricado em uma complexa rede filosófica. Daí o interesse em observar a materialidade das colagens dadaístas de Hanna Höch (1889-1978) e as colagens de zines feministas contemporâneos, compondo uma possível aproximação político-artística entre esses trabalhos. Para isso a proposta metodológica é a da experiência (Larrosa, 2002), e assim observar com mais calma, olhar mais devagar os detalhes e continuar formulando perguntas.

PALAVRAS-CHAVE: Design; Colagem; Dadaísmo; Fanzine.

ABSTRACT: It's relevant to consider the concept of materiality doesn't matter what kind of object scope. In this sense, this article aims to debate about design concept in a philosophic point of view. Hence the interest in Hanna Höch collages (1889-1978) her work appears to be related to the contemporary feminist zines. Zines and Collages seem to be bound to one another in a political-artistic way. To analyze those piece of arts we propose to work with the "experience's" methodology (Larrosa, 2002), where it may assume a calm way to look at details, it can provide subjectivity perspective to continue asking questions.

KEYWORDS: Design; Collage; Dadaism; Fanzine.

Introdução

Ao longo da pesquisa³ deparei-me com algumas questões relativas às práticas do Design⁴ e ao seu campo de Estudos. A principal delas tem sido em relação à materialidade

¹ Possui Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (2014), Doutoranda em Artes & Design pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica). E-mail: camilamelojornalista@gmail.com.

² Possui Doutorado em Psicologia pela PUC-Rio (1998), com sanduíche na New School for Social Research, EUA (1996). Professora Adjunta da Graduação e Pós-Graduação em Artes & Design da PUC-Rio. E-mail: denisep@puc-rio.br.

dos objetos da vida. Nesse sentido neste artigo procuramos⁵ de maneira inicial trazer algumas discussões sobre saberes e metodologias inter-relacionais para seguir em direção ao **Design para relações**, ou seja, pensando-o como uma complexa rede filosófica, ou ainda, como um Design para elaboração subjetiva. Para isso trazemos a esse debate autores como Japiassu (1992), Findeli (2001), Margolin (1997), Latour (2008) e para aguçar algumas tensões Judith Bulter (2000).

Diante dessa arena procuramos ter uma diferente perspectiva de materialidade, como produtora de efeitos e relações, de intercruzamentos e processos. Pensaremos nela como também parte de **processos de subjetivação**.⁶ Para isso traremos algumas peças político-artísticas chamadas aqui de Colagens Dadaístas. Isso porque tais colagens carregariam uma carga artístico-ativista expondo posições políticas e expressando camadas subjetivas de quem às produz. A escolha desse caminho de pensamento advém, sobretudo, de minha pesquisa de doutoramento tendo como objeto os fanzines⁷ feministas (dentro de um circuito nas cidades do Rio de Janeiro-RJ (capital, sul fluminense e baixada), Porto Alegre-RS, São Paulo-SP e Florianópolis-SC. Ao longo desse período temos feito aproximações entre as colagens encontradas nos zines em campo, com as colagens dadaístas. Para essa inicial aproximação estamos ancoradas nas pesquisas de RoseLee Goldberg (2006), Fabris (2003), Brummer (1994), mas principalmente a partir de um elo subjetivo político-artístico entre elas.

E será com a artista alemã Johanne Höch (1889-1978), ou como ficou conhecida Hannah Höch, que abriremos o caminho para pensar colagem, subjetividade e zines. Atuante dentro dos movimentos artísticos Dadaísmo e Surrealismo, Hannah explorou tanto a colagem como a fotomontagem sendo ferramentas de ação artística-política, tendo

³ No departamento Artes&Design na linha de pesquisa Comunicação Cultural e Sociedade com o título provisório: “Circuito de Zines: design, subjetivação e amizade-feminista”, que é uma etnografia cartográfica dos fanzines encontrados atualmente no Brasil.

⁴ Importante ressaltar que esse texto é resultado de um caminho traçado na disciplina de Epistemologia do Design na PUC-Rio, ministrada por Denise Portinari e por isso aponta para uma perspectiva epistemológica Foucaultiana.

⁵ Em determinados momentos usarei o tempo verbal em primeira pessoa indicando minhas próprias reflexões e em outras em terceira pessoa, evidenciado um diálogo coletivo entre teóricos/as.

⁶ Infelizmente não poderei me alongar nesse tema, para isso ver: Michel Foucault (2006).

⁷ Fanzines, ou zine (como também são conhecidos), são pequenos informativos alternativos parecidos com Literatura de Cordel, de baixo custo (pois é de publicação autônoma e de livre reprodução com fotocópias). Possui em suas fotocópias uma estética própria que se aproveita da variação de tons do cinza ao preto e, nos originais e manuais colagens coloridas, pequenos elementos de papelaria, com recortes e sobreposição de imagens, tendo como principal característica, a criticidade. Para mais ver: Alex Wrekk (2014).

uma postura em sua obra de enfrentamento aos cânones da Pintura e do campo das Artes em geral.

É possível que esse artigo permaneça com algumas questões e formulações em aberto. Essa é uma das características a qual metodologicamente nos embasamos. Contudo, temos traçado como objetivo maior desse artigo levantar o debate sobre o conceito de design e também tecer iniciais relações e aproximações entre determinados zines encontrados em campo com específicas colagens Dadaístas. Isso a partir de um gesto inspirado em Larrosa (2002), com uma **metodologia da experiência**, onde se é possível parar para olhar, olhar mais de vagar. Um olhar metodológico para os zines e colagens com delicadeza, com olhos atentos ao que geralmente não se vê. Segue o autor:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24)

Materiais e materialidade no Design

*Gostaria de borrar essas tão firmes barreiras que,
tão seguros de nós mesmos,
desenhamos ao redor de qualquer
coisa que se possa ter.*
Hanna Höch

A perspectiva epistemológica que esse artigo ensaia se aproxima da chamada “linha crítica”. Isso porque o solo dos conhecimentos, a *Episteme* como chama Foucault (1999), seria aquele horizonte do pensar em que se faz o pensamento. Ou também, uma superfície em camadas que torna possível à própria produção dos saberes. Nessa mesma linha Japiassu (1992) segue pensando “o que afinal é a epistemologia?” e nos traz alguns apontamentos iniciais nessa aproximação.

A epistemologia seria então, antes de mais nada, um grande campo de pesquisa, de domínio flutuante e não haveria acordo quanto a natureza de seu olhar. Como a maior

parte dos exercícios filosóficos, ela incita a produzir perguntas e mais perguntas: o que seria uma verdade científica? Em que condições há verdade? Quais os limites para se falar em verdade científica? E tais questões miram as “práticas científicas e seus objetos”, fazendo assim uma torção daquilo que é tido como “algo natural”. (JAPIASSU, 1992, p. 23).

Quando usa “a ciência como simples pretexto para filosofar”, Japiassu (1992) realça a epistemologia como sendo uma prática de reflexão para se situar na interseção de preocupações das disciplinas. Dessa maneira, o conhecimento deixaria de ser tomado como algo estático, ou algo que foi aprendido, absorvido e totalizado. Pelo contrário, uma epistemologia crítica trata, a partir da ideia contemporânea, de um **conhecimento-processo**. Haveria com essa noção proposta por Japiassu (1992, p. 27), “uma história que aos poucos e incessantemente fazem-nos captar a realidade a ser conhecida”, e por isso mesmo os conhecimentos jamais poderiam acabar, fechar, se completar ou definir, pois estaria flutuando ao seu redor um aroma de provisoriedade, **conhecimento-provisório**.

Seguindo esse solo epistemológico (com fissuras e deslocamentos) rumo a saberes provisórios, instáveis e principalmente, processuais, seria possível ir em direção a algumas preocupações da disciplina Design⁸. Preocupações já elaboradas por Allain Findeli (2001), quando propõem ao Design a tríade: Arte-Ciência-Tecnologia. Para o autor algumas linhas de pensamento da disciplina tem deixado de lado a “reflexão filosófica” e acabam por adotar uma visão simplista nas práticas educativas. O autor também nos chama atenção para as **relações** que construímos no mundo, e com isso nos incentiva à uma adesão por metodologias e saberes inter-relacionais. Dessa maneira Findeli (2001, p. 11) torna complexo o pensamento ao redor dos impactos da produção material⁹.

Por isso a inspiração é em László Moholy-Nagy, um importante pensador da área. De acordo com o historiador Victor Margolin (1997), Moholy-Nagy trouxe uma vital contribuição ao ensino de Design e à disciplina no geral, por ajudar a criar um espaço de debate considerando aspectos socio-culturais, podendo assim se desligar – ou ao menos

⁸ Interessante notar que na língua espanhola Design se traduz como “desenho, desenhar”. Certa vez quando comentei com um colega do Chile que estudava Artes&Design ele me perguntou: “você *dibuja*?”, querendo saber se eu desenhava. Sigo também nessa perspectiva de design.

⁹ Seria interessante nos perguntarmos qual o entendimento do autor ao usar o termo “material”. Estaria sendo considerado como matéria efeitos do discurso ou de processos subjetivos? Findeli (2001) compreende a produção material como sendo aquela dos objetos do mundo (em sua concretude), não abrangendo em sua teoria a noção ampla de materialidade, como instigada por Latour (2008), Butler (2000) ou Foucault (1999).

tentar se tornar independente – das tendências Industriais da época. E mais que isso, trouxe um olhar subjetivo aos processos de projeto,

Ao fazê-lo, ele [Moholy-Nagy] tentou redefinir o design à uma disciplina da área de humanas, ao em vez de uma disciplina de habilidades vocacionais. Em última análise, teve grande impacto em relação à força, impulsos, intuições internas de seus estudantes ao em vez de seguir uma tendência industrial. Entretanto não conseguiu encontrar uma maneira de unir as duas tendências, o que por certo evidenciaria sua ampla preocupação humanitária. (MARGOLIN, 1997, p. 250 tradução nossa).¹⁰

Nesse sentido, Design para Moholy-Nagy, e conseqüentemente para Alain Findeli é a expressão de uma complexa **rede filosófica** onde seres humanos (e também não humanos, pensando aqui nos ambientes ecológicos) possam estar no mundo de modo a construírem uma relação – entre eles e seus objetos e produtos - extremamente simbólica e artística (MARGOLIN, 1997, p. 225). Por isso a tríade Arte-Ciência-Tecnologia pode nos apontar caminhos para refletir sobre a materialidade e seus efeitos no Design.

E se o Design ocupa-se da materialização de objetos, da configuração e projeção de objetos-coisa¹¹ - como nos mostra a literatura e pesquisas prévias da disciplina¹² - temos evidentemente campo fértil para seguir explorando também o que escapa e o que fica de fora dessa materialidade que parece estar fixa às coisas do mundo¹³. Procuremos então traçar um percurso onde o Design seja entendido também como Latour (2008, p. 1) propõem, *to design*, no português seria **elaborar**, design como elaboração. Mas não só isso, a elaboração, o exercício de pensar o Design, como Latour (2008) sugestiona, nos dá fôlego para abandonar limites, abandonar as coisas do mundo, pois “se províncias inteiras podem ser reelaboradas através do design, então o termo já não tem nenhum limite.”.

Convém ainda lembrar que essa perspectiva de expansão do Design a qual Latour (2008, p. 3) propicia está entrelaçada aos “detalhes de objetos cotidianos para cidades, paisagens, nações, culturas, corpos, genes”, onde o que está sendo planejado no Design

¹⁰ In doing so, he tried to redefine design as a humanistic discipline rather than a vocational skill. Ultimately, he made his greatest impact on the inner impulses of his students rather than on the outer structure of the industrial order. What he was unable to negotiate was a way of bringing the two closer together to realize the full benefit of his ample humanitarian concern. (MARGOLIN, 1997, p. 250).

¹¹ Uso aqui objetos-coisa, com as duas palavras juntas para trazer a ideia de “coisas do mundo”, e nos distanciar do que usualmente pensamos que existe concretamente no mundo.

¹² Para isso ver ARGAN (1992), FINDELI (2001).

¹³ Marco aqui “coisas do mundo” para pensar o mundo dos objetos.

não poderia mais ser contido apenas em uma lista de “bens cotidianos ou de luxo”, como o próprio autor afirma.

Tal proliferação do termo Design - por mais que algumas linhas prefiram que esse movimento não aconteça – não cessa em produzir efeitos. E esses efeitos dizem respeito também ao **fazer das coisas**. E esse fazer/planejar das coisas na materialidade do mundo, no “tecido da vida” (a partir do Design expandido) precisaria ser feito e “refeito com uma noção completamente diferente do que é fazer alguma coisa”. (LATOUR, 2008, p. 10). E essa mudança teria transformado profundamente como os objetos-coisas são feitos, ou fabricados, pois na contemporaneidade o Design assumiria papel principal nesse processo de elaboração, os objetos-coisas seriam meticulosamente elaborados pelo Design.

Com essa ilimitada noção de Design, não seria possível pensar com a dualidade materiais-objetos e símbolos-subjetivos. Haveria aqui a oportunidade de misturar e mesclar esses polos, principalmente se estamos nos propondo a pensar sobre a materialidade, uma materialidade que seja também subjetiva, relacional e produtiva e não apenas como peças táteis do mundo.

É claro que, em sua forma mais fraca, o design acrescenta apenas significados superficiais ao que era matéria bruta e pura eficiência. Mas à medida que o design se infiltra em mais e mais níveis dos objetos, ele traz consigo um novo tipo de atenção aos significados. (...) Aqui, uma vez mais, a matéria é absorvida pelo significado (ou melhor, pela disputa do significado) de uma maneira cada vez mais íntima. (LATOUR, 2008, p. 6).

Assim como Judith Butler, Bruno Latour parece jogar com os sentidos soltos do *matters*, (*matters of fact* e *matters of concern*) e a matéria que antes estava sendo utilizada como “matéria prima e objetiva” na configuração de objetos, agora aparece como **foco de interesse** e tema a ser politizado. Assim quando o autor insere a questão do “interesse” na materialidade ao Design, nos abre possibilidades para seguir o movimento de retomada à materialidade que Judith Butler (2000) nos oferece. Para a filósofa, o que lhe impele a jogar com *bodies that matter*, passa longe dos interesses nas matérias primas da configuração de objetos, mas se aproxima de um interesse em observar as **relações e os efeitos**, os apagamentos e as exclusões que os limites das materializações (seja de gênero, sexualidade, corporalidades) provocam. Em uma tradução livre de título de livro: *Corpos*

que importam, ou a materialidade dos corpos. O ponto que se pode cruzar nesse debate é a abertura investigativa que tais autores favorecem às temáticas da materialização.

O que tento compartilhar nesse texto, sobretudo são os meus primeiros contatos com a noção de materialidade fora do que comumente se trabalha no Design. Quando Butler (2000) nos diz, mais que **construídos** os corpos são **materializados**, me traz à lembrança a maneira como Donna Haraway (2000, p. 35) descreve seu ensaio¹⁴: “fiel ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo por uma perspectiva feminista materialista radical”. Essa conexão com o trabalho de Haraway (2000) aparece de maneira evidente na entrada do texto de Butler (2000), quando traz uma citação da própria Haraway (2000, p. 92), me refiro a essa passagem: “Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros também envolvidos pela pele?”.

Uma ácida provocação que nos instiga a buscar diferentes formulações ao entendimento de corporalidades e, principalmente ao que nos interessa aqui, a uma **concepção radical de materialidade**. Nesse sentido, a filósofa aponta para as relações e efeitos vocacionados pela narrativa, pelos discursos, e conseqüentemente pela escrita. Isso de maneira subjetiva traria conseqüências ao corpo, ao modo de vida de cada indivíduo. Nessa visão somos seres afetáveis não apenas por materialidades dos objetos-coisa (como uma faca por ex.), mas por materialidades sutis como palavras, música ou emoções.

Uma noção radical de materialidade é pensar como corpos aquilo que não estão somente cobertos por pele, pelos ou cabelos, mas também (e talvez) uma direção radical para pensá-los de maneira a expandir a própria condição de materialidade. Uma canção não teria ela própria uma força material em nós? Uma noção radical de materialidade é pensar como **corpos as palavras** ou a própria escrita como nos elucidava Foucault (1999, p. 56), afirmando que seus livros, sua escrita e suas produções teóricas são “um corpo”, “ou ainda “uma escrita que se incorpora ao mundo”.

Colagens Dadaístas e Zines: uma aproximação

As primeiras produções artísticas a utilizarem materiais do cotidiano (como folhas de jornal, revista, pedaços de madeira e embalagens reaproveitadas) foram criadas por dois

¹⁴ Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX.

grandes nomes do Cubismo: Pablo Picasso e Georges Braque, ambos criando em território francês no comecinho da década de 1910. Isso ao menos, é o que consta na maioria das publicações sobre Colagens, ou até mesmo, na tradicional História da Arte. Entretanto, não se pode negar que tal prática esteve presente em diferentes momentos históricos em diversos continentes. Gerald Brommer (1994, p. 12) nos afirma já haver resquícios da colagem no século XII no Japão, em emblemas tribais da África, ou no período do século XV na região da Pérsia e também Turquia. Porém a Colagem apenas assumiu o patamar de “Arte” quando os pintores cubistas a incorporaram em seus trabalhos.

Ao trazer elementos “inapropriados” para suas telas de pintura, Pablo Picasso estaria propondo também uma tensão nos fundamentos tradicionais da Pintura, e não só isso, estaria também propondo novas visualidades ao dialogar com os objetos e materiais da imprensa (meios de comunicação massivos e populares),

Ao utilizar materiais que eram desprezados pelos defensores da arte pura — recortes de jornal sobre acontecimentos sociopolíticos contemporâneos, ficção romântica serializada, anúncios —, Picasso e outros artistas acabam por tornar instáveis os limites convencionais entre “arte” e “cultura de massa. (FABRIS, 2003, p. 12).

Podemos notar no trabalho de Picasso (1912), Figura 02 algumas tiras de jornal, rótulos de produtos, traços e rabiscos de giz, papelão, e papéis diversos recortados com tesoura ou até rasgados à mão. Importante notar esses elementos, pois mais a frente será proposto a observação cuidadosa desses materiais em colagens de zines recolhidos em campo. Por ora, nos atentemos a peça artística a seguir,

Figura 02 - Pablo Picasso - *Glass and Bottle of Suze* (1912)



Fonte: Gerald Brommer (1994, p. 12)

Como sabemos muitas das produções feministas nas artes em geral (para citar algumas: pintura, literatura, design e zines) acabam por não serem reconhecidas, ou ao menos citadas na maioria das pesquisas e publicações oficiais nesse campo. Uma das colagistas - atuando no movimento Dadaísmo – que recebeu esse apagamento, foi Johanne Höch, ou como preferia ser chama, Hannah Höch. Com intensa produção no período entre 1910-1960, Hanna desenvolveu¹⁵ uma série de fotocopiartes, fotomontagens e colagens na região da Alemanha.

Foi em um momento particularmente crítico, marcado por uma inflação desenfreada e por fortes tensões sociais que o Dadaísmo se constituiu. Na passagem de 1918-1920 (período em que o Dadaísmo esteve mais ativo) ainda se sentia o fim da Primeira Guerra Mundial, a forte tradição artística e violências sociais. RoseLee Goldberg (2006), nos conta sobre sua forte inclinação política na cidade de Berlim, Nova Iorque, e Barcelona, mais precisamente sobre sua intensa movimentação cultural nas noites de Zurique no

15 Em uma de suas passagens pelo Mar Báltico, quando alugou um pequeno apartamento nessa região, Hannah se deparou com uma “oleografia emoldurada” nas paredes desse apartamento. Fabris (2003) nos conta que essa oleografia continha a pintura do Imperador Guilherme II e em seus ombros um jovem artilheiro. Curiosamente havia uma pequena fotografia (a do proprietário da casa) fixada no capacete do artilheiro. Havia com essa fotografia um elo entre as gerações, entre as hierarquias e também a intervenção fotográfica de uma pessoa não envolvida na tela da pintura. Essa mistura de materiais e ousadia a profanar a tela, influenciaria grande parte do trabalho de Hannah Höch.

Cabaré Voltaire. Entre as passagens que mais me chama atenção desse período é a descrição de uma das noites nesse cabaré dadaísta.

Nessa "taberna festiva" - como também era chamado o Cabaré Voltaire - as palavras eram inventadas, os poemas escritos em versos sem sentido, as vogais equilibravam-se em poemas sonoros, ali haviam máscaras e figurinos sendo criados. Segue um trecho das escritas que Goldberg (2006, p. 50): transcreve a partir das anotações de Arp¹⁶ — um dos jovens dadaístas criadores do espaço,

No palco de uma taberna festiva, multicolor e heterogênea, veêm-se várias figuras peculiares e bizarras representando Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, madame Hennings e esse humilde servo. Um pandemônio total. As pessoas ao nosso redor estão gritando, gargalhando e gesticulando. Nossas respostas são suspiros de amor, saraivadas de soluços, poemas, mugidos, e miaus (...). Tzara está forçando as nádegas para trás com uma dançarina oriental. Janco está tocando um violino invisível, e parece exagerar em mesurar e trejeitos. Madame Hennings, com o rosto de madona, está sentada com as pernas em *spiccato*. Huelsenbeck está batendo sem parar no grande tambor, com Ball acompanhando-o ao piano, pálido como um fantasma. Deram-nos o título honorário de nihilistas. (GOLDBERG, 2006, p. 49).

Diante desse panorama, Fabris (2003) nos chama atenção para o que interessava aos Dadaístas – inclusive a Hannah Höch -, com sua produção artística. Era, sobretudo, com o **rompimento da uniformidade** de superfície na representação. E isso, graças à multiplicação dos pontos de vista da colagem e à sua interpenetração nos diferentes fragmentos de imagens, cuja objetividade deveria ser interpretada num duplo sentido: como tomada de posição contra o “expressionismo pós-futurista”, caracterizado pela falta de engajamento e pelo vazio conceitual, e como visualização irônica dos acontecimentos políticos contemporâneos. E, mais que isso, a criação Dadaísta não se tratava de postular novas leis estéticas, mas sim de buscar novos conteúdos que pudessem ser traduzidos por novos materiais.

A partir dessas reflexões, podemos ainda pensar - com a criação das **Colagens Dadaístas** - as suas principais características: o fragmento, os restos, os vestígios, cortes torcendo a linearidade do tempo e seus papéis rasgados. Rasgos que não se trata apenas do corte físico, mas também do valor simbólico que possuía como ruptura com o passado, com a linearidade. Características bem marcantes que podem ser observadas nas Figuras

16 Arp escreveu a nota para o quadro Cabaré Voltaire, pintado por Janco, também dadaísta da época. Marcel Janco, Cabaret Voltaire, (1916).

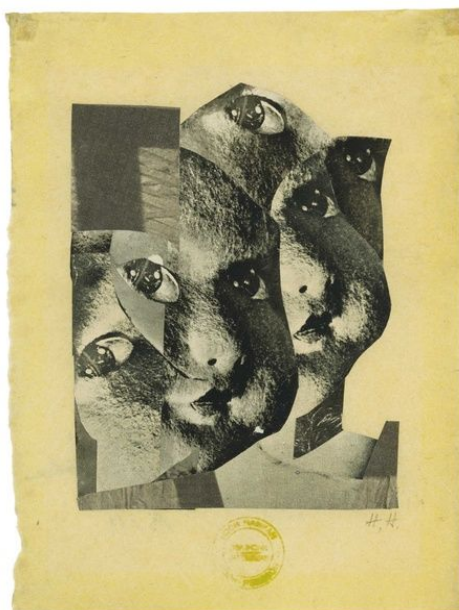
(03 e 04) a seguir. Nesse sentido a ideia, a partir de agora, é observarmos com calma os elementos, cores, materiais, estratégias e pequenos detalhes das colagens que selecionamos a seguir.

Figura 03 – Hannah Höch – desconhecido



Fonte: Acesso em 18/06/2016: http://s76.photobucket.com/user/Jizz_jaggers/media/IMG-1.jpg.html

Figura 04 – Hanna Höch - *Broken* (1925)



Fonte: Acesso em 18/06/2016: <<http://houston.culturemap.com/news/entertainment/03-11-12-mfah-photo-art-show-examines-fine-line-between-utopia-and-dystopia/#slide=9>>

A aproximação que queremos tecer entre as colagens dadaístas e os zines contemporâneos é de inclinação visual e subjetiva, portanto, político-artística. Pensemos nos materiais utilizados e sua inclinação subjetiva. Dessa maneira com as colagens de Hannah Höch (1920-1970) seria possível adquirir conceitos para assim nos aproximarmos de uma análise das colagens zineiras. A metodologia da experiência aqui apresentada por Larrosa (2002) nos favorece olhar mais de vagar, olhar mais uma vez e assim pincelar alguns conceitos possíveis ao trabalho de Höch. Seriam eles: fragmento, rasgado, sobreposição, mistura, aspectos fortemente perceptíveis no trabalho da Dadaísta.

Com esses temas revelados a partir do trabalho de Höch, seria possível encontrar nas colagens zineiras aspectos semelhantes? O elo entre elas poderia ser de inclinação político-artística? O rasgado na colagem zineira, como na Dadaísta, traria um teor de quebra com padrões estéticos-artísticos? O fragmento, em ambos trabalhos, poderia evidenciar processos subjetivos das artistas? A seguir algumas colagens encontradas por dentro dos zines adquiridos em campo. Encontramos certa semelhança e aproximação entre as colagens de Hannah Höch com as colagens, por exemplo, das zineiras Jéssica Nakaema (de Porto Alegre-RS) e Carla Duarte (de Barra Mansa-RJ), como exibido a seguir:

Figura 05 – Jessica Nakaema, Ansiedade (2013)



Fonte: Zine *Jeunesse du Visage* – Jessica Nakaema (2014, p. 5)

Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. **A história na metodologia do projeto**. Revista Caramelo, no.6. São Paulo: FAU/USP, 1992.

BROMMER, Gerald F. **Collage Techniques: a guide for artists and illustrators**. New York: Crown Publishing Group, 1994.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"**. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FABRIS, Annateresa. **A fotomontagem como função política**. *História*, vol. 22, n.1, p.11-57 2003.

FINDELI, Alain. **Rethinking Design Education for the 21st Century: theoretical, methodological and ethical discussion**. Design Issues: Vol. 17, No. 1, p.5-17 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel (2006): **A escrita de si**. In: Manuel Barros da Motta (Org.) **Ética, sexualidade e política - Ditos e Escritos**. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forence Universitária.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da Performance: do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. Org. **Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

JAPIASSU, Heitor. **Introdução ao Pensamento Epistemológico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992 (6a. ed.)

LARROSA, Jorge (2002): **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, jan/fev/mar/abr, p. 20-28.

LATOUR, Bruno. **A Cautious Prometheus? A few steps towards a philosophy of Design**. Palestra de abertura do encontro Networks of Design da Design History Society. Falmouth, Cornwall, 03 de setembro de 2008.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador: Edufba, 2012.

MARGOLIN, Victor. **Design for business or design for life? Moholy-Nagy 1937-1946**. In: **The struggle for utopia**. The University of Chicago Press: Chigago, 1997.