Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Arte e Política na fotografia de Aleksandr Rodchenko

Erika Zerwes*

Resumo: Este artigo pretende identificar dentro das imagens fotográficas de Aleksandr Rodchenko um discurso e uma práxis política, analisando para tanto além de escritos críticos, trechos de um artigo e uma das primeiras fotografias que o artista russo realizou, em 1924.

Palavras-chave: Fotografia – Política – União Soviética.

Abstract: This article intends to identify a political discourse and praxis inside the photographic images of Aleksandr Rodchenko, analyzing for that purpose besides critical writings, parts of an article and one of the first photographs that the Russian artist made, in 1924.

Keywords: Photography – Politics – Soviet Union.

I

Quando o artista russo Aleksandr Rodchenko (1891-1956) abdicou da pintura, voltando-se primeiro para a fotomontagem, em 1922, e depois definitivamente para a fotografia, em 1924, ele trocou um meio artístico tradicional por meios técnicos. O momento em que isto ocorreu é identificado pela grande maioria dos autores que estudam o período como sendo a exposição *5x5=25*, realizada em Moscou em 1921. Nesta ocasião, Rodchenko apresentou um tríptico de telas: *Puro azul*, *Puro vermelho* e *Puro amarelo*, que traziam, cada uma, apenas a cor do título as cobrindo[1]. Levada às últimas conseqüências a eliminação do seu caráter pictórico, esta foi, portanto, considerada a sentença de morte à pintura concedida pelo artista: das telas cobertas uniformemente, cada uma com uma das cores primárias, não se podia ir além.

O percurso trilhado então – em estreita proximidade com o percurso que a política de seu país vinha trilhando – pode ser abordado, como é por Benjamin Buchloh, através da análise da presença ou ausência de elementos iconográficos nas suas produções artísticas. Tais

* Mestranda do programa de pós-graduação do IFCH-UNICAMP, bolsista do CNPq.

[1] Segundo J. Bowlt, "Of his many achievements, Rodchenko is remembered perhaps above all for the three monochrome canvases (yellow, red and blue) that he contributed to the 1921 exhibition *5x5=25*, in Moscow, a farewell gesture to what he and his immediate colleagues considered to be the necrotic art of painting." (BOWLT, 2005: 13). Ver também DICKERMAN, 1999: 63; GALASSI, 1999: 201; GRAY, 2000: 250.

elementos foram, em um primeiro momento, excluídos da arte das vanguardas que surgiam na Rússia pós-revolucionária, pela expulsão da representação na pintura de artistas como Rodchenko. O elemento que era valorizado então era a *factura*, o tratamento da superfície da obra. Em um momento seguinte, houve o retorno à iconografia – que ainda trazia, porém, muitas premissas da *factura* e do não figurativo – com a fotomontagem. E finalmente, em 1924, com a fotografia, o iconográfico teria sido reconduzido definitivamente às manifestações artísticas, mas então construído por uma máquina, que não tentava assemelhar-se ao real, e sim oferecia este próprio real impresso em papel.

Este movimento de desvalorização e revalorização do figurativo teria, porém, um significado político, pois estaria andando de mãos dadas com os movimentos próprios do governo do novo Estado soviético. A arte possuiria um papel ativo dentro da sociedade socialista e deveria seguir as prerrogativas da construção desta sociedade. Ela teria um papel pedagógico. Assim, o retorno ao figurativo, prenunciado pela fotomontagem e realizado pela fotografia, teria sido fruto de uma demanda política, com o intuito de, através de uma arte mais inteligível às massas, estabelecer um contato com fins publicitários.

> A volta ao iconográfico se manifestou na produção publicitária dos artistas de vanguarda, da qual Rodchenko foi um dos maiores expoentes. Em seguida, ele teria também acompanhado de perto tais mudanças de preceitos artísticos, mudando sua atividade principal – da pintura carregada de *factura* para uma fotografia *factográfica*, ou seja, um meio que, embora iconográfico – pois que retratava de forma realista o mundo – não era pictórico, pois não deixava aparente a mediação da mão do artista, como era o caso da pintura[2].

II

Desde que realizou seu primeiro registro fotográfico, em 1924, Rodchenko manteve-se quase que exclusivamente dedicado a este meio. Suas escolhas estéticas, porém, não angariaram unanimidade, e em 1928, após sofrer reiteradas acusações contra suas fotografias na imprensa soviética, Rodchenko publicou na revista *Novyi Lef* uma série de quatro artigos[3] em que, com ares de manifesto, explicitou sua conduta artística. Em um destes

[2] Buchloh afirma: "Thus *faktura*, an essential feature of the modernist paradigm that underlay the production of the Soviet avant-garde until 1923, was replaced by a new concern for the *factographic* capacity of the photograph, supposedly rendering aspects of reality visible without interference or mediation. It was at this moment – in 1924 – that Rodchenko decided to abandon photomontage altogether and to engage in single-frame still photography." (BUCHLOH, 1984, p. 64).

[3] De acordo com o índice de conteúdo da última edição de *Novyi Lef* , no. 11, entre os anos de 1927 e 1928 Rodchenko publicou na revista quatro artigos, duas resenhas e reproduziu trinta imagens suas. Os artigos, nos quais reflete sobre a fotografia e o fazer fotográfico são: *Large-Scale Illiteracy or Dirty Little Tricks (Open*

artigos em especial, *Warning!*, ele colocou de forma clara o seu engajamento político e a forma com que, para ele, o fazer fotográfico constituía uma *práxis* política que lhe era totalmente coerente. Neste artigo vemos que, anos depois de Rodchenko ter determinado a morte da pintura de cavalete, esta sentença era ainda válida, mantida por sua prática fotográfica:

> *We are fighting against easel painting not because it is aestheticized but because it is not contemporary, its representation is technically weak, cumbersome, unique, and cannot serve the masses. We are not really fighting with painting (it will die out anyway), but with photograph that "looks like painting", "looks like etching", "looks like engraving", "looks like drawing", "looks like sepia tint", "looks like watercolor".* (LAVRENTIEV, 2005: 213).

Para Rodchenko, a pintura morreria de qualquer modo, pois não dava conta das demandas do mundo moderno, movido pela máquina. A fotografia, por sua vez, como produto de uma tecnologia moderna, caracterizada pela reprodutibilidade seriada, estava em consonância com tal mundo: era destinada e chegava com mais facilidade às massas através dos meios de comunicação. A acessibilidade da fotografia a tornava um meio artístico capaz de veicular também militância. Pode-se concluir assim que a escolha em favor da utilização artística do meio fotográfico teve por norte uma ação social antes de uma preocupação restrita apenas ao campo da estética. Mas sua forma possuía valor para Rodchenko, uma vez que fotografias feitas nos moldes estéticos da pintura não lhe eram aceitáveis. Deste modo, o embate de sua militância em favor de uma aproximação às massas, uma preocupação social e política, se deu também dentro do campo estético. Seguindo o artigo *Warning!*, ele diz

> *A poorly and simply photographed fact is not a cultural activity nor a cultural value in photography. There's no revolution in the fact that instead of a portrait of a general, people have started photographing the workers' leaders with the same photographic approach as under the old regime or under the influence of the artistic West. The revolution in photography was that the photographed fact – thanks to its quality, i. e., "how it's shot", acted so strongly and unexpectedly with all the value specific to photography; that it was possible not only to compete with paintings but to show everyone a new, perfect way of discovering the world in science, technology, and the everyday life of contemporary humanity.* (LAVRENTIEV, 2005: 213).

Uma fotografia de um fato qualquer, seja ele político ou não, não traria em si o potencial revolucionário que Rodchenko viu no meio fotográfico. Um retrato feito nos moldes

---

Letter) [Ignorância em larga escala ou pequenos truques sujos (carta aberta)], uma resposta aos ataques sofridos em um artigo publicado em *Sovetskoe Foto*, publicada em *Novyi Lef*, no. 6 de 1928; *The Paths of Contemporary Photography* [Os caminhos da fotografia contemporânea], publicado em *Novyi Lef*, no. 9 de 1928, que deu continuidade ao debate do artigo anterior; *Lef Notebook* [Cadernos de nota da LEF], escrito em 1927 mas publicado em *Novyi Lef*, no. 10 de 1928, onde o artista fala de seu modo de trabalho; e *Warning!*, publicado em *Novyi Lef*, no. 11 de 1928. (LAVRENTIEV, 2005: 199-214 e 322).

da arte tradicional poderia tanto ser um retrato de um general quanto o de um líder operário, que o seu valor político seria o mesmo. O caráter militante da fotografia, seu conteúdo político, residiria, portanto, na composição formal ("how it's shot" [como é tirada a foto]). A especificidade estética que a distingue da arte tradicional, e em especial da pintura de cavalete, teria um poder artístico maior para descortinar as mudanças pelas quais o mundo contemporâneo ao artista passava, com a sua utilização no campo da ciência, da tecnologia e mesmo da vida cotidiana. Fotografar uma sociedade socialista nos padrões da arte tradicional do mundo capitalista não faria sentido. A fotografia teria o poder de criar novos pontos de vista, que agiriam de modo "forte e inesperado" em seus observadores, mudando a relação destes com seu mundo. O artigo segue dizendo

> *What to shoot – is something every photo group knows, but how to shoot – only a few know. A worker shot "to look like Christ" or a "lord", and a woman worker shot "to look like the Holy Virgin" speak about what is better and what is more important. To put it simply, we must find, we are seeking, and we will find a new (don't be afraid!) aesthetic, enthusiasm, and emotional tone for the photographic expression of our new social facts. For us, a photo of a reconstructed factory is not just a photo of a building. The new factory in the photo is not a simple fact but a fact that is the pride and joy of the industrialization of the Land of Soviets, and we have to figure out "how to photograph" this. We must experiment.* (LAVRENTIEV, 2005: 213).

Aqui Rodchenko reforçou a idéia de que deveria haver uma ruptura formal da fotografia com a arte tradicional do ocidente. Indo além – e mais importante ao meu ver – aqui ele afirmou, de forma explícita, que o conteúdo artístico de uma fotografia traria em si um juízo valorativo ("A worker shot 'to look like Christ' or a 'lord', and a woman worker shot 'to look like the Holy Virgin' speak about what is better and what is more important" [Um trabalhador fotografado "para parecer Cristo" ou um "lord", e uma trabalhadora fotografada "para parecer a Virgem Maria" depõe sobre o que é melhor e mais importante]). Deste modo, a importância de uma composição formal que coadunasse com os ideais sociais e políticos da sociedade soviética pós-revolucionária era ressaltada. O tom de militância retornou, na forma de convite à mudança, e com caráter político, pois que, ao apregoar um cuidado formal na composição das fotografias, o fez com a intenção de que elas melhor exprimissem um ideário político que era novo, que começava a se consolidar, e que necessitava ser documentado.

A partir destes trechos, pode-se concluir que neste artigo Rodchenko procurou, ao defender a liberdade da experimentação formal sem, no entanto, deixar de lado os ideais políticos, dizer aos seus contemporâneos que suas escolhas estéticas estavam carregadas de significado político, e que portanto qualquer leitura da sua obra fotográfica deveria partir do

interior das próprias fotografias.

Assim, também, se esclarece a lacuna de quatro anos entre as primeiras fotografias e os primeiros escritos sobre elas. Comprometido, como era, politicamente com a construção de uma nova sociedade – a União Soviética – Rodchenko não teria se furtado do discurso político. Sobre esse lapso de tempo, Leah Dickerman afirma que "While he did not write theoretical articles about photography until 1928, he had already begun to theorize, I want to suggest, *in pictures*." (DICKERMAN, 1997: 140). Assim, a hipótese é que ele construiu seu discurso e sua práxis política por meio das próprias imagens fotográficas.

Deparamo-nos com uma necessidade: sair do texto em direção às imagens, e encontrar dentro destas fotografias a postura que ele defendeu em seus escritos, pois deverá ser dentro das fotografias de Rodchenko, mais do que em qualquer outro lugar, que se encontrará um discurso e uma postura políticos.

III

As primeiras fotografias que realizou, ainda em 1924, foram o conjunto de seis retratos do poeta Vladimir Maiakovski feitos no apartamento de Rodchenko (**Imagens 1-6**). Ele possuía então uma grande e pesada câmera em caixa de madeira, diâmetro 9x12 polegadas.

Imagens 1-6 - Conjunto de seis retratos de Maiakovski, 1924. A. Rodchenko.
Fonte: DABROWSKI et. al., 1997: 207-214.

Elas foram feitas ainda com vistas a futuras fotomontagens – última modalidade artística em que ele se centrou antes da fotografia – e, com efeito, realmente foram utilizadas para tanto, como se pode ver nas **Imagens 7** a **12**. Por seu caráter de constante reapropriação e reutilização, este conjunto exemplifica em grande medida a reprodutibilidade técnica valorizada por todo trabalho do artista. Porém sua importância foi muito além destas montagens, tendo estes retratos se tornado ícones da fotografia moderna.

Imagens 7-9 – Fotografia do conjunto de retratos de Maiakovski e reenquadre, 1924; fotomontagem para a quarta capa do livro do poeta *Conversações com um Inspetor de Finanças Sobre Poesia* (1926). A. Rodchenko. Fonte: DABROWSKI et. al., 1997: 208-213.

Estas fotografias apresentam algumas das principais questões que moveram Rodchenko. A opção por fotografar em série, por exemplo, uma característica fundamental da sua produção futura, já se fazia presente. Ainda não figuraram neste primeiro momento as experimentações com deslocamento do ponto-de-vista, também parte fundamental de suas composições. Todavia, a objetividade, a simplicidade, a valorização da geometria, são características de sua arte anterior e posterior. O que se sobressai nestas fotografias, porém, é a ruptura estética com os padrões clássicos do retrato fotográfico. Assim, elas fazem eco às palavras de Rodchenko em *Warning!*, quando ele pregou a necessidade da busca de uma nova forma de retratar os membros de um novo mundo. Galassi ressalta o ineditismo da simplicidade destes retratos:

> *...The unadorned directness of Rodchenko's Mayakovsky portraits (...) was virtually without precedent in photographic art. In Russia as in the West, the artistically ambitious photographer was expected to emulate the dignified cuisine of traditional painted portraiture. But there did exist a precedent in vernacular photography: the identity picture (what we would now call the passport photo), which had begun to*

> *achieve currency in the late nineteenth century, and whose simple recording function discouraged artistic posturing*. (GALASSI, 1999: 110).

Imagens 10-12 – Retrato de Maiakovski e reenquadre, 1924; página dupla da revista *SSSR na Stroike* nº 7, edição especial em homenagem ao poeta, 1940. A. Rodchenko. Fonte: DABROWSKI et. al., 1997: 210-212.

A falta de adornos próprios aos retratos fotográficos clássicos, bem como a de uma pose artificial do retratado, são marcas das seis fotografias deste conjunto. Tomemos uma delas em especial, *Maiakovski em pé* (**Imagem 13**). Neste retrato, o poeta aparece de corpo inteiro, em pé e de costas para um painel liso e rudimentar. Está vestido com um sobretudo simples, um chapéu. Tem nas mãos um papel branco. Suas pernas estão separadas, passando a impressão de estarem os pés bem fixos no chão, e olha diretamente para a câmera, que o vê também frontalmente.

É uma imagem cuja simplicidade do ponto de vista formal acaba por enaltecer a mediação mecânica, não pictórica, da câmera fotográfica. Rodchenko faz com que a câmera se torne meio de comunicação: há o olhar direto do fotógrafo em direção a seu fotografado. Maiakovski, completamente consciente deste olhar, o devolve com firmeza – olhar este que, ao mirar a câmera, olha também para nós, os observadores desta fotografia. O fotógrafo insere nesta imagem, ao mesmo tempo, o retratado, o observador, e a si mesmo. Ele não se omitiu em relação ao espectador, não tentou se furtar de sua presença, simulando um flagrante casual. Também o aparato, a câmera fotográfica, não é furtivo. Ao contrário, ambos são identificados como agentes provocativos, implicados na situação.

Imagem 13 – Maiakovski em pé. A. Rodchenko. 1924.
Fonte: DABROWSKI et. al., 1997: 209.

Ao chocar quem a observa devido a sua simplicidade e ineditismo formal, e ao incluir nesta obra os elementos materiais que propiciaram sua feitura – a câmera e o fotógrafo – a fotografia tem explicitada sua característica de ser produto de um meio mecânico, mas manipulado por um homem, que não se furta ao seu papel de agente produtor. É deste modo negada a esta imagem qualquer pretensão de naturalização ou naturalidade. Ela não é a visão de uma janela aberta para a realidade, mas sim das lentes de um aparato mecânico. Ela não é neutra. Aqui, a obra de arte explicita sua constituição material e formal e dá ao espectador um papel ativo de decodificá-la. Este é o discurso desta fotografia. Deste modo, Rodchenko foi capaz de lhe dar eloqüência. Entendendo, como Hannah Arendt, que "Sempre que a relevância do discurso entra em jogo, a questão torna-se política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político" (ARENDT, 2001: 11), pode-se perceber que ela é um ato político. Não só ela encerra os pressupostos que foram defendidos em *Warning!*, como de sua trama estética depreende-se tanto um discurso quanto uma práxis política.

Como um exemplo da fotografia de Rodchenko, *Maiakovski de pé* está, portanto, ligada a um agir político não apenas por meio da filiação aos ideais apregoados por um partido ou por discursos panfletários e manifestos. A práxis política pode ser encontrada, como pudemos ver, no interior mesmo da trama estética da sua fotografia.

Referências bibliográficas:

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. R.J.: Forense Universitária, 2001.

BOWLT, John. *Long Live Constructivism*. In: LAVRENTIEV, Aleksandr. **Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future**. New York: Museum of Modern Art, 2005.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *From Faktura to Factography*. In: **October** 30, inverno de 1984.

DABROWSKI, Magdalena, (et. al.). **Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography**. N. Y.: Museum of Modern Art, 1999.

DICKERMAN, Leah. *The propagandizing of Things*. In: DABROWSKI, Magdalena, (et. al.). **Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography**. N. Y.: Museum of Modern Art, 1999.

_____. **Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness**. Tese de doutoramento em Filosofia defendida na Universidade de Columbia, 1997.

GALASSI, Peter. *Rodchenko and Photography's Revolution*. In DABROWSKI, Magdalena, (et. al.). **Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography**. N. Y.: Museum of Modern Art, 1999.

GRAY, Camilla. **The Russian Experiment in Art Art - 1863-1922**. London: Thames and Hudson, 2000.

LAVRENTIEV, Aleksandr. **Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future**. New York: Museum of Modern Art, 2005.

MARGOLIN, Victor. **The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzy, Moholy-Nagy, 1917-1946**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.