

Artigo



## A FOTOGRAFIA ELOQUENTE: ARTE E POLÍTICA EM RODCHENKO

Erika Zerwes\*

### Resumo:

Este artigo parte de quatro textos sobre o fazer fotográfico, publicados por Aleksandr Rodchenko na revista *Novyi Lef* durante o ano de 1928, para compreender como o artista considerava possível a união, em sua fotografia, das práticas artística e política.

**Palavras-chave:** Fotografia, política, vanguarda soviética.

### Abstract:

This article starts from four writings about photography-making, published by Aleksandr Rodchenko in the magazine *Novyi Lef* during the year of 1928, to understand how the artist did believe to be possible in his photography the union between artistic and political praxis.

**Keywords:** Photography, politics, soviet avant-garde.

Em 1924, o construtivista russo Aleksandr Rodchenko (1891-1956) deixou de lado outras modalidades artísticas e priorizou a fotografia. Apoiador dos ideais da Revolução Russa, essa opção lhe pareceu o melhor modo de representar uma nova sociedade que começava a ser construída. No período em que se deu esta mudança Rodchenko estava ainda muito ligado ao grupo LEF, sigla

---

\* Mestranda em História pelo IFCH – Unicamp. Bolsista da Fapesp.

para Frente Esquerda dos Artistas, do qual era um dos fundadores. Este grupo unia o modelo semiótico do formalismo russo com o marxismo na busca de uma arte abertamente política e moderna. A arte para os integrantes da LEF estava diretamente ligada à política e à Revolução, pois teria o papel de transformar as consciências de seus observadores. Isso seria possível por meio de dois pressupostos: o de que forma e técnica seriam ideológicas e que, portanto, uma arte transformadora teria que ser construída sobre novos meios de representação, e o de que a formação do indivíduo se daria pela práxis, e assim tal arte demandaria esforço tanto em sua feitura quanto em sua interpretação. Ambos os pressupostos podem ser verificados nas fotografias de Rodchenko, o que o fazia ser reconhecido como um dos maiores representantes da LEF (DICKERMAN, 1997, p. 6).

Em 1923 o grupo lançou sua revista, *Lef*. Na primeira edição, S. Tretyakov, membro do conselho editorial, assim como Rodchenko, escreveu que

“What guided Futurism from the days of its infancy was not the creation of new paintings, verses, and prose, but the production of a new human being through art, which is one of the tools of such production”.  
(LAWTON e EAGLE, 2004, p. 208).

Legítimo representante dos ideais da LEF, Rodchenko foi assíduo colaborador tanto de *Lef* (1923-25) quanto de sua sucessora, *Novyi Lef* (1927-28). Apenas nesta última, porém, ele veio a publicar já em 1928 os únicos artigos teóricos sobre fotografia que se tem notícia<sup>1</sup>.

Sobreviveram ao artista anotações esparsas de seus cadernos de trabalho, os programas das aulas que lecionou nas escolas de artes aplicadas

---

<sup>1</sup> 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. (LAVRENTIEV, 2005, p. 322).

VKhUTEMAS e VKhUTEIN, que datam de 1921 a 1928, e os artigos mencionados, escritos entre 1927 e 1928. Estes artigos nos quais reflete sobre a fotografia e o fazer fotográfico são: *Large-Scale Illiteracy or Dirty Little Tricks (Open Letter)* [Ignorância em larga escala ou pequenos truques sujos (carta aberta)], uma resposta aos ataques sofridos em artigo do número 3 de *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], onde o artista fala de seu modo de trabalho, escrito em 1927 mas publicado em *Novyi Lef*, no. 10, de 1928; e *Warning!*, em que faz uma exposição detalhada de seu modo de ver a arte e a ligação desta com a política, publicado em *Novyi Lef*, no. 11, de 1928. (LAVRENTIEV, 2005, p. 199-214).

À exceção de *Lef Notebook*, os demais artigos foram elaborados como resposta a outros escritos, que discordavam ferozmente de seu modo de trabalhar e de compreender a arte. No ano de sua publicação, 1928, Rodchenko esteve envolvido em um debate público sobre sua fotografia: surgiram muitas críticas em torno das opções estéticas que ele tomava, o que o levou a justificá-las publicamente. Em abril daquele ano, um artigo anônimo foi publicado na revista *Sovetskoe foto* no. 4 [*Fig.1*] contestando sua associação aos ideais revolucionários, ao acusá-lo de seguir e até plagiar maneirismos formais ocidentais de fotógrafos de vanguardas europeias como László Moholy-Nagy e Albert Renger-Patzsch. Comparavam-se três fotografias de artistas europeus com três fotografias semelhantes de Rodchenko. Como esta revista se recusou a publicar uma resposta, ele a publicou em *Novyi Lef*, no. 6, de 1928, defendendo os pontos de vista oblíquos como forma de se produzir fotografias modernas. Segundo Rodchenko, ao questionarem a forma tradicional de representação, aqueles pontos estariam operando uma modificação não só no olhar de seus observadores como em suas próprias consciências. Em sua defesa, ele argumentou que suas fotografias seriam semelhantes às expostas no artigo,

pois compartilhavam de um modo contemporâneo de ver o mundo, e que por este motivo os pontos de vista oblíquos dos quais tirava suas fotos não lhe pertenciam exclusivamente, apesar de terem se tornado sua marca registrada. O artigo diz:

“Only an illiterate person could talk about ownership of a point. If they say about pictures shot from the “top down” or the “bottom up” that they are after Rodchenko, one needs to simply explain the illiteracy of such a statement and acquaint the person with contemporary photography, showing the pictures of the best masters from different countries”. (LAVRENTIEV, 2005, p. 204).



Figura 1 – Página da Revista *Sovetskoe foto*, no. 4, em que Rodchenko é acusado de plágio, 1928. Fonte: MAGOMEDOV, 1986, p. 215.



Figuras 2 e 3 – Varandas (1925) e Pinheiros (1927). Duas das três fotografias de Rodchenko comparadas à imagens de fotógrafos europeus em *Sovetskoe foto no. 4*.

Fontes: DABROWSKI et. al., 1999, p. 226, 236.

Como continuidade deste debate público, Boris Kushner, membro do conselho editorial da revista, publicou na edição no. 8 de *Novyi Lef*, uma “carta aberta” à Rodchenko, colocando em questão o valor utilitário da experimentação formal de suas fotografias, levantando dúvidas quanto à efetividade da transformação do observador que seria ocasionada por características formais de seu trabalho. Como resposta à Kushner, Rodchenko foi levado mais uma vez a redigir e publicar dois artigos em que explicitava suas crenças e seus métodos de se apropriar do meio fotográfico. São eles: *The Paths of Contemporary Photography*, também na revista *Novyi Lef*, no. 9, 1928; e *Warning!*<sup>2</sup>, com o qual Rodchenko encerrou esta série de artigos sobre sua

---

<sup>2</sup> A série dos principais artigos desta contenda, tanto de Rodchenko quanto de seus opositores está em PHILLIPS, 1989, p. 243-272.

fotografia. Nos dois casos, o que continuou a predominar foi a defesa dos pontos de vista deslocados, oblíquos, e o esclarecimento sobre o comprometimento político do ato de fotografar desta maneira. Assim, em *The Paths...*, ele afirmou:

“What will the Soviet photographer and reporter be like if his visual thought is stuffed by the authorities of world art with compositions of archangels, Christs, and Lords?

When I got involved in photography, abandoning painting, I didn't know at the time that painting had laid its heavy hand on photography.

Do you understand now that the most interesting points [of view] of contemporary photography are – “from the top down” and “from the bottom up”, and all others except “from the navel level”? Thus, the photographer is as far away as possible from painting. It's hard for me to write, my thinking is visual, I end up with separate bits of a thought. But no one is writing about this, there are no articles about photography, about its task and successes”. (LAVRENTIEV, 2005, p. 208-209).

Também em *Warning!* esta defesa deu o tom ao artigo, agora de forma ainda mais explícita. Nele Rodchenko afirmou com todas as letras que a composição formal da fotografia – seu ângulo de visão, seu enquadramento, sua geometria, enfim, tudo aquilo que lhe confere forma – conteria em si um juízo valorativo. Deste modo ele reafirmava, respondendo aos seus detratores, seu compromisso com os ideais políticos da revolução. 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.

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”.

Percebe-se que o artista enxergava uma incompreensão em relação à fotografia que ele defendia: uma fotografia de características modernas. Continuava a se desejar dela um modo de representar semelhante ao da pintura tradicional, o que seria inaceitável para quem, como Rodchenko, acreditava nos pressupostos artísticos defendidos pela LEF. O “pensamento visual” dos fotógrafos soviéticos deveria estar contaminado pelo desejo de mudança que movia a construção do novo mundo socialista. A nova fotografia teria grande potencial para – desenvolvendo uma linguagem própria, um pensar visual adequado a este meio – dissociar-se da arte tradicional do mundo burguês e se estabelecer como o modo moderno de representação do mundo contemporâneo a Rodchenko. Porém, ela não estava sendo vista dessa forma, e pode-se ler o artista afirmando a necessidade da apropriação desta linguagem específica do meio fotográfico através da experimentação formal.

Apesar de os artigos citados terem sido escritos de forma não tão espontânea, surgindo como respostas a ataques pessoais, e apesar de Rodchenko afirmar que a escrita não seria o seu meio de expressão mais caro, estes textos mantêm um rigoroso diálogo com sua obra fotográfica daquele período. A necessidade de afirmá-los teria vindo, segundo ele, da constatação de que ninguém mais indicado estaria escrevendo sobre o assunto, ou seja, ninguém estaria escrevendo sobre as características e potencialidades específicas à

fotografia e sobre o seu papel político e social, seu “dever” e seus “sucessos”. Isso nos permite ver que, para Rodchenko, a importância maior residia na imagem, nas próprias fotografias que deveriam falar por si aos seus espectadores, pois já estavam imbuídas de toda a mensagem que pretendia veicular.

Toda a polêmica que se estabeleceu em torno da concepção estética das suas fotografias indica, porém, que elas, apesar de seu manifesto comprometimento com os ideais revolucionários, não estavam sendo compreendidas como fotografias revolucionárias mas, sim, de forma oposta, como arte burguesa, ligada a preocupações meramente formais. De fato, como se pode ver nas fotografias *Reunindo-se para um desfile* e *Ao desfile* [Figs. 4 e 5], ambas de uma mesma série fotográfica feita pelo artista em 1928 – ano de publicação dos artigos aqui mencionados – as imagens não retratavam temas considerados maiores à época, temas obviamente políticos como comícios, retratos de grandes personalidades da política e de eventos promovidos pelo Partido. No entanto, as peculiaridades formais que ele defendeu como possíveis de construir novos homens atuaram claramente nestas composições.



*Figuras 4 e 5 – Reunindo-se para um desfile e Ao desfile, A. Rodchenko, 1928.*  
Fontes: LAVRENTIEV, 1995, p. 123; DABROWSKI et. al., 1999, p. 251.

Na primeira fotografia, Rodchenko nos dá a ver um desfile, como relata o título. Porém, este desfile acontece apenas como uma pequena forma geométrica, quadrada, um tanto indiscernível em seus detalhes, no canto superior da imagem. A rua se prolonga cortando-a diagonalmente. Em primeiro plano, no lado esquerdo, uma mulher na varanda do andar mais alto de um prédio é vista de cima e por trás, está voltada para baixo, observando a rua. Um pouco abaixo dela, em um andar inferior, uma segunda mulher está varrendo sua varanda. Na outra fotografia vemos também de cima o desfile ocupando toda a extensão da rua enquadrada, que é quase a totalidade da imagem, também a cortando-a na diagonal. Assim como na outra fotografia, nesta não vemos os detalhes do desfile, apenas a forma geométrica que seu desenrolar cria olhado

de cima para baixo. Sombras alongadas ajudam na composição geométrica. Nos dois casos, está presente o deslocamento de olhar defendido por Rodchenko em seus artigos. Os ângulos oblíquos chegaram ao ponto de suprimir a linha do horizonte, que na arte tradicional é usada como referência. Acarreta-se assim, com a falta de algumas referências causadas por estes pontos de vista inusitados, um estranhamento. O que é visto não é familiar, e assim o olhar é chamado a operar uma adaptação àquela mudança, ou seja, o observador das fotografias é levado a desenvolver um trabalho de interpretação das imagens anterior à sua fruição. Os pressupostos defendidos pela LEF do que seria uma intrínseca função política da arte estão aqui presentes.

Pode-se agora melhor compreender a presença de um juízo de valor que Rodchenko afirmou existir em suas composições formais, bem como a reiterada importância que ele deu então a um entendimento destas imagens que compreendesse a ligação interna entre o seu modo figurativo e uma tomada de posição política.

Assim como nas duas fotografias acima, também o corpo da obra fotográfica de Rodchenko mantém, no geral, uma constância em relação a presença de certos aspectos de sua arquitetura interna. Eles são justamente os que Rodchenko transpôs do ensinamento teórico da LEF para a sua arte, e que foi chamado a defender de forma escrita nos artigos de 1928. Tais aspectos, como o deslocamento do ponto de vista, reiterados em cada imagem, parecem demonstrar a postura política de Rodchenko de forma tão aberta e clara quanto os artigos. Daí a conclusão de Leah Dickerman: “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, p. 140). A congruência entre as afirmações feitas pelo artista nos artigos e o modo com que construiu suas fotografias permite que, como Dickerman sugeriu, se encontre nas imagens de Rodchenko uma eloquência que narra não apenas um comprometido fazer fotográfico, como também a própria postura deste em relação a seu mundo.

**Bibliografia**

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

DICKERMAN, Leah. *Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography*. *October Magazine*, n. 93, verão 2000.

KHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Rodchenko: The Complete Work*. London: Thames and Hudson, 1986.

LAVRENTIEV, Aleksandr. *Aleksandr Rodchenko, Experiments*

*for the Future*. New York: Museum of Modern Art, 2005.

LAWTON, Anna e EAGLE, Herbert (orgs.). *Words in Revolution: Russian Manifestoes 1912-1928*. Washington: New Academia Publishing, 2004.

PHILLIPS, Christopher (org). *Photography in the Modern Era*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.