

Aleksandr Rodchenko: a fotografia russa construtiva

Uma nova estética é construída

Andréa Brächer

Resumo

O trabalho discorre sobre a vida e obra do artista Aleksandr Rodchenko, vanguardista russo construtivo, conhecido pela maneira diferenciada de obter a imagem fotográfica: a partir de ângulos oblíquos. Através de uma abordagem sociológica de sua obra, o presente artigo enfatiza as características estético-formais de seu fazer artístico.

Palavras-chave: Fotografia; Arte Construtiva; Modernismo.

Abstract

In this article the author presents elements to enlarge the debates regarding the role of the journalism in a sThe essay is on the life and work of artist Aleksandr Rodchenko, vanguardist Russian Constructivist specially known for his own way of obtaining photographs through oblique perspective. The present article enhances the aesthetic characteristics of his works under a sociological approach.

Key words: photography, constructive art, modernism

Aleksandr Rodchenko (1891-1956), pintor, designer e fotógrafo das vanguardas modernistas da Rússia, pós-revolução comunista, intelectual atuante em diferentes áreas artísticas: pintura, escultura, desenho e gravura, a partir de 1921, comprometeu-se com as artes aplicadas a serviço dos ideais revolucionários e distinguiu-se como o criador de um estilo de fotografar inconfundível. Porém, em meados dos anos 30 foi acusado de ceder as influências burguesas, assim como outros intelectuais o foram.

Com a Revolução de Outubro de 1917 (que deu fim ao regime Czarista e colocou no poder os bolcheviques), a vanguarda modernista russa passa a se desenvolver. Um dos protagonistas intelectuais do movimento artístico foi Rodchenko, que junto ao escultor Vladimir Tatlin

formaram um grupo que a si mesmos denominaram-se Construtivistas - pregavam um estilo original de abstração e uma preocupação enfática nas qualidades físicas dos materiais. De 1918 a 1921 o movimento construtivista considera morta a arte e inicia novos meios de arte/mídia para o serviço de uma nova sociedade. É importante identificar a figura do pintor Malevich (1878-1935), precursor do Suprematismo, que foi anterior e opositor ideologicamente às idéias construtivistas. Durante sua vida artística foi adepto de várias tendências. A simplificação geométrica dos planos a partir da observação da paisagem, que em seus primeiros trabalhos remetia à Cézanne, mais tarde volta-se para a pureza da forma (pintura-pura não-objetiva) - e tratou de buscar a essência da pintura. A plástica não ob-

Andréa Brächer é Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora na ULBRA-Canoas/RS e na Unisinos.

Textura	Canoas	n. 2	1º semestre de 2000	p. 55-61
---------	--------	------	---------------------	----------

jetiva abandonava a servidão dos objetos. O conceito ocupava o lugar do objeto.

No ano de 1915, Malevich apresentou 39 obras não-objetivas, como eram chamadas essas pinturas não figurativas, e onde estava compreendido um simples quadrilátero preto sobre fundo branco - a plástica não objetiva afirmava sua supremacia (daí a origem do termo suprematismo).

Destaca-se desta época a composição suprematista de Malevich "Branco no Branco" - óleo sobre tela de 1918 - MoMA/NI. As batalhas ideológicas entre aquele e Rodchenko, entre suprematistas e construtivistas, fez Rodchenko pintar em 1918, o quadro "Preto no Preto" como resposta. Em 1921, termina três pinturas monocromáticas: "Cor Vermelha Pura", "Cor Azul Pura" e "Cor Amarela Pura", que são apresentadas no *Club of the All-Russian Union of Poets*, quando mais quatro artistas expuseram cinco trabalhos cada um. A exposição foi denominada $5 \times 5 = 25$. Nicolai Taraboukine quando escreveu o livro "O último quadro", fez menção a este impasse da pintura - o que fazer depois de tudo estar contido nestes três quadros? Rodchenko em seu manuscrito *Working with Mayakovsky*, escrito em 1939, afirmou sobre seu gesto iconoclasta em seus três monocromáticos:

Eu reduzi a pintura a uma conclusão lógica e exibi três telas: vermelho, azul e amarelo. Eu afirmei: tudo está acabado. Cores Básicas. Todo plano é um plano e não deverá haver nenhuma representação.¹

Tal pensamento influenciou tremendamente as escolas artísticas em formação. Com o fim das possibilidades de pintura, inovou, tornando-se *designer* gráfico, de tecidos e de móveis. Não é a toa que a Bauhaus, escola onde Moholy-Nagy ensinava, abraçou o construtivismo como escapatória para o fim do Expressionismo, e em paralelo a *Vkhutemas*, escola onde Rodchenko ensinava em Moscou. As duas dedicavam-se a propagar as novas formas de arte como novas formas de vida.

Rodchenko como *designer* desenhou e executou para o "Clube dos Trabalhadores", um projeto apresentado durante a *Exposition Inter-*

nationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, de Paris, em 1925. A idéia do clube dos trabalhadores era a de uma entidade pós-revolucionária: um lugar comunal comprometido em oferecer conhecimento político e lazer no fim de um dia de trabalho. O espaço onde o trabalhador poderia relaxar - uma oposição aos lugares de lazer escondidos da vida burguesa. A nova ordem social dava necessariamente vida a novas formas de expressão, buscando o trabalho organizado e a aplicação do intelecto. A fabricação de coisas socialmente úteis, revelava novos significados e novas formas de expressão (Stangos, 1997, p.117).

O que esses artistas propunham compactuavam com as afirmações de Marx: o modo de produção da vida material determina os processos, sociais, políticos e intelectuais da vida. Os construtivistas acreditavam que as condições essenciais da máquina e da consciência do homem criavam inevitavelmente uma estética que refletiria sua época (Stangos, 1997, p.118).

Mas foi em relação à fotografia que gostaria de situar Rodchenko. É possível contextualizá-la na década de 20, percebendo que esta sofreu uma série de transformações desde seu advento. Ela havia se desenvolvido enormemente desde sua invenção e três fatores possibilitaram este desenvolvimento. A invenção das chapas secas em 1880 permitiu maior mobilidade do fotógrafo e culminou em 1920 com a introdução das câmaras portáteis Ermanox e Leica, as quais Rodchenko teve acesso mais tarde. Foi possível também, na virada do século, transformar a fotografia mecanicamente em tinta sobre papel. Esta inovação foi um grande negócio - mais do que introduzir um meio barato e eficiente de multiplicar a imagem fotográfica - criou um novo *medium*, onde o texto, fotografia e outros elementos gráficos estavam combinados em um amálgama de fluidez sem precedentes. Além disso, a revolução fotomecânica coincide com outros avanços na tecnologia de imprimir, o que brevemente capacitou a imprensa dos jornais diários chegarem a milhões.

E finalmente, a indústria tecnológica, no início do século criou a indústria do filme. Nas duas primeiras décadas, somente a indústria da

¹"I reduced painting to its logical conclusion and exhibited three canvases: red, blue and yellow. I affirmed: it's all over. Basic Colors. Every plane is a plane and there is to be no representation." *Catálogo Aleksandr Rodchenko*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1998. p. 43



imprensa com ilustrações fotográficas tomou proporções modernas no mercado de massa, e os filmes também capturaram uma grande audiência popular. Nesse ínterim, os praticantes mais alertas do novo meio estavam aprendendo como explorar este único vocabulário da montagem, que teve uma enorme e libertadora influência na fotografia de *still*. Estes três desenvolvimentos aplicados à fotografia – sua extrema facilidade, mobilidade e disponibilidade, sua proeminente e polimorfa presença na *mass media* e sua extensão em filme, realizaram sua maturidade perto da Primeira Guerra Mundial.

Foi a partir das duas primeiras décadas do século também, que surgiu uma grande quantidade de revistas e jornais ilustrados fotograficamente, o que propiciou o surgimento da *photocollage* (fotocolagem). Goerge Grozs, John Heartfield e Hannah Höch foram os precursores na Alemanha, e Rodchenko e Gustav Klucis na Rússia.

No início dos anos 30, o meio da fotocolagem era um promissor feito do campo fotográfico e desenvolveu uma vasta gama de expressões. Hausmann atribui o seu surgimento ao clima pós-guerra, onde não só a pintura, mas todas as artes e suas técnicas requeriam uma transformação na ordem para que permanecesse relevante para a vida de seu tempo.

Rodchenko encaminha-se para a fotocolagem em 1923, quando ilustra o poema *About This, or It (Pro eto)* de Mayakovsky – o poeta da revolução (ilustração 1). A série traz fotografias e ilustrações cortadas e coladas, guache, tinta nanquim sobre papel ou papel cartão.



Ilustração 1- Fotomontagem para o livro *About This* de Vladimir Mayakovsky. 1923.

Nesse trabalho, ele engajou a fotografia como extensão das artes gráficas – um inesgotável e convidativo recurso de imagens: modificação/alteração, réplica e recombinação / reorganização de elementos. Uma outra forma de interferência experienciada, foi da pintura sobre a ampliação fotográfica (ilustrações 2/3).



Ilustração 2 - Osip Brik. Capa para a magazine *LEF*. Fotografia pintada à mão. 1924.

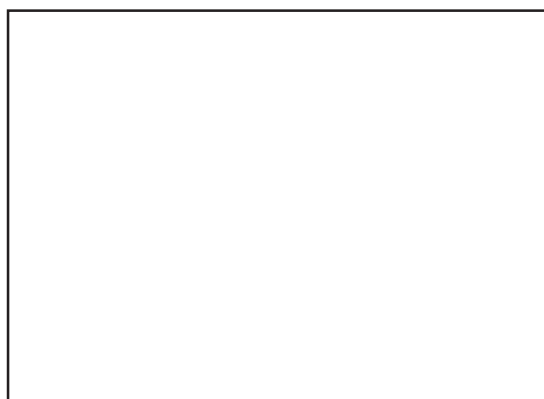


Ilustração 3-Stepanova com um lenço de cabeça. Fotografia pintada à mão. 1925

Também ficaram famosos seus retratos de Mayakovsky. No mesmo ano, adquiriu uma câmara para fazer ampliações e reproduções de suas colagens e *designs*, e em abril de 1924 fez uma série de seis retratos de estúdio (ilustração 4). Estes retratos viriam a ilustrar um livro de Mayakovsky, e, mais tarde, com sua morte, torná-las como símbolo do poeta revolucionário morto, que não deveria ser esquecido.



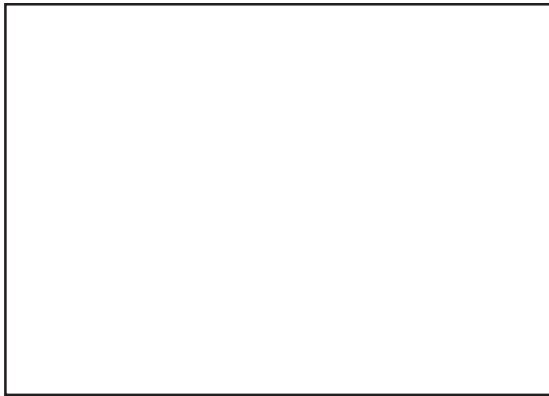


Ilustração 4 -Poeta Vladimir Mayakovsky. 1924

No outono de 1925, com uma câmara comprada em Paris, fotografou a primeira série de fotografias *outdoor*, com vistas oblíquas, de cima e de baixo. No entanto, não desenvolveu este trabalho a pleno até 1927.

Rodchenko com suas fotografias do meio urbano recuperava o imediato da experiência, tornando o familiar parecer não-familiar. Muitas fotografias realizam este simples hábito de olhar o que está na frente. Pretendia encorajar as pessoas a verem coisas de pontos de vista novos, fazendo como ele em suas fotografias. Seu estilo de vistas oblíquas estendeu-se da dinâmica composição diagonal de suas pinturas para suas fotografias. Ajudou a formar uma brilhante estética experimental de perspectivas móveis.

Rodchenko considerava a fotografia como mecânica e objetiva, por isso, socialmente progressiva, mas muitos de seus melhores trabalhos desse período foram feitos independentemente, não como tarefa, não tendo uso como propaganda.

De 1932 em diante, foi acusado de plagiar seu célebre estilo de ângulos oblíquos dos fotógrafos imperialistas do Oeste - suas fotos eram artísticas demais e sua estética poderia não se fazer compreender pelo povo. Respondeu a este e outros ataques, mas gradualmente se adaptou ao novo clima político. Mais e mais ele devotou suas energias para a propaganda fotojornalística de algumas magazines como *Daesh (Give your all)*; *Tridstat'Dnei (30 dias)*; *Raio Slushatel (Radio Listener)*. Nestas magazines vemos trabalhos jornalísticos, devido as suas características: instantâneos do povo em suas tarefas - exército,

esportistas, trabalhadores. Porém, cabe notar, que na realidade funcionavam como propaganda. Mesmo assim, em 1932, suas fotografias foram denunciadas como “formalismo burguês” e ele foi expulso do grupo *Octobret* (do qual fazia parte desde 1929), cujo objetivo era preencher uma lacuna entre a arte avançada e a classe trabalhadora.

TOMANDO POSIÇÃO: RODCHENKO E OS ÂNGULOS OBLÍQUOS

Por mais de 30 anos Rodchenko fotografou a sociedade Russa, com suas fotomontagens até as fotos jornalísticas, percorreu o olhar pela vizinhança, pelo familiar e pelo público, pelo cotidiano e pelas grandes demonstrações do Estado, e como nenhum fotógrafo russo, mostrou a modernidade que se apresentava – retratou a vida da cidade moderna.

As autoridades Soviéticas se convenceram, de que havia um meio potencial em comunicação de massa, que a câmara fotográfica podia ser uma ferramenta para projetar os aspectos construtivos da vida nacional em livros, magazines e pôsteres. Este conceito de orientação social deu às idéias formais construtivistas de Rodchenko suas tensões específicas e fizeram delas aceitáveis pelas técnicas que ele se utilizava - a montagem, o *close-up*, a captação da imagem de ângulos não usuais - eram tidas como maneiras de criar uma nova visão da sociedade (Rosemblum (1997).

Em todas suas fotografias é possível identificar também, sua característica enquanto autor, o que as fazem ser reconhecidas imediatamente - o uso da perspectiva e da profundidade alcançados em seu trabalho, através de ângulos de captação do alto ou de baixo. Elas deslocam o ponto de vista para cima ou para baixo, e não vislumbram o horizonte da perspectiva do olhar do fotógrafo tradicional. Os novos edifícios, as construções geometrizadas foram alvo de muitas fotos de Rodchenko, que imprimia maior dramaticidade as perspectivas devido ao ângulo utilizado (ilustração 5).





Ilustração 5 –Torre da Estação de Rádio. 1929



Ilustração 7 –Diferenciais.

Mesmo nas fotos realizadas para reportagens sobre a vida e o trabalho do povo, é possível identificar a busca por uma nova imagética (ilustração 6).



Ilustração 6 - Finalizando os *stereotypes* (formas metálicas para a tipografia).

As formas geométricas, áreas uniformes de cores puras, tinham uma aura de ordem racional, e esta ordem era a que queriam impor à sociedade. Conveniência social e significação utilitária, produção baseada em ciência e técnica, em lugar das atividades especulativas dos artistas antecedentes, eram os princípios básicos do construtivismo (Stangos, 1997, p.117).

Ao fotografar engrenagens metálicas sobrepostas, abstraídas do conjunto, individualizando as peças com pouca profundidade de campo, descontextualizava-as. Redefiniu plasticamente o que era apenas parte de uma metalúrgica, elevando-a ao *status* de abstração plástica – obra que merece ser fotografada (ilustração7).

Os construtivistas deram grande importância ao rigorismo formal suprematista: no plano da ação político-cultural, porém, queriam demonstrar que, num sistema onde a indústria não estava vinculada à superestrutura capitalista, não poderia subsistir nenhuma contradição entre operação estética e a tecnologia industrial. As técnicas industriais só não abriram possibilidades ilimitadas à inventividade dos artistas, como também constituíram o aparato funcional por meio do qual o impulso criativo da arte entrará no círculo da vida social e, reciprocamente, a sociedade estimulará a criatividade da produção. Assim, a arte industrial será a nova e verdadeira arte popular: não será mais a tímida expressão de uma classe culturalmente inferior, e sim o sinal da vitalidade interna de uma sociedade que se forma e se transforma numa condição de liberdade democrática (Aragan, 1992, p.329,330).

Para os construtivistas, um novo mundo tinha nascido e acreditavam que o artista, ou melhor, o *designer* criativo devia ocupar seu lugar ao lado do cientista e do engenheiro. Os novos materiais industriais e a máquina, continham em si mesmos uma beleza especial que lhes eram próprios (Stangos, 1997). O que até o século anterior era objeto nobre da fotografia - o homem e seu retrato - é então substituído pela máquina e suas engrenagens metálicas, frias e seriadas. Uma nova era na história da fotografia nos é apresentada: a captação e elevação ao grau de obra da beleza estética dos seres inanimados.

Em 1934, escreve um artigo denominado “Fotografia é Arte”², onde para ele transformar

² Catálogo *Rodchenko Photography: 1924-1954*. Colônia: Könemann, 1995. p. 27



a fotografia em arte dependia do senso de composição. Numa série de palestras que deu nos anos 30, ensinava que primeiramente a composição deveria ser espontânea, que os objetos deveriam ser arranjados inconscientemente. Num próximo momento, deveria-se procurar modelos possíveis de composição que estariam dentro das seguintes categorias: dentre elas a pirâmide; diagonais (direita e esquerda); verticais (uma, duas três ou mais); horizontais (uma, duas três ou mais); círculos, dois círculos, verticais e horizontais; cruzes.³

A utilização desses variantes de composição são possíveis de notar claramente nas ilustrações 8 (pirâmide), il. 9 (cruzes em X), il.10 (diagonais), il. 11 (dois círculos). Rodchenko também inovou antes do que qualquer outro ao distinguir entre a composição com um foco centralizado (ilustração 12) e em outras, com os detalhes nas bordas, deixando a área central limpa.

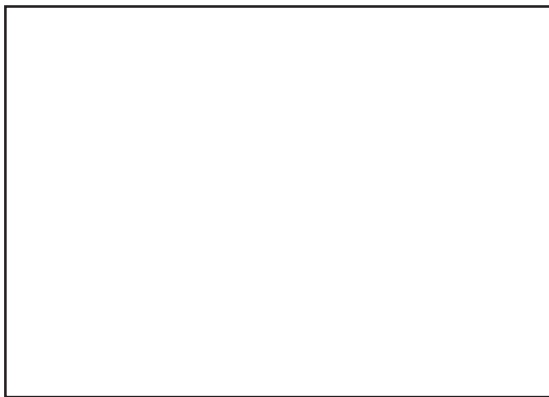


Ilustração 8 -Foto-história publicada na magazine *Radiushatel*. 1929

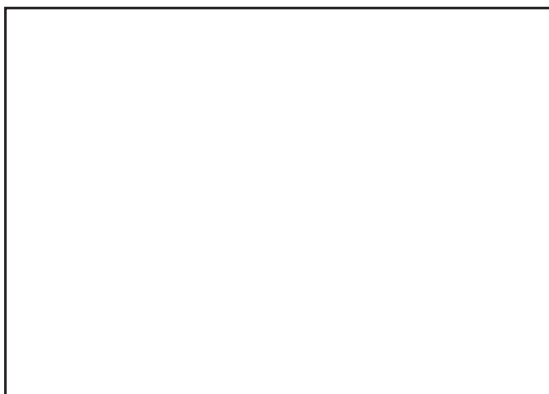


Ilustração 9 -Pilhas de madeiras. 1931

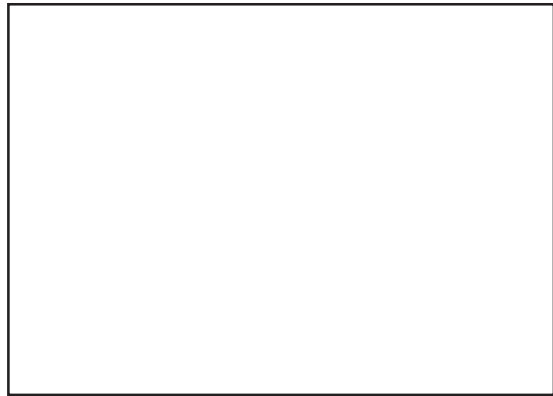


Ilustração 10 -Fios elétricos.

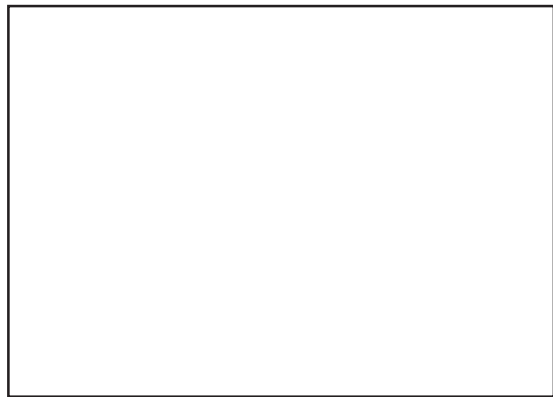


Ilustração 11 -Balões de ar quente. 1931

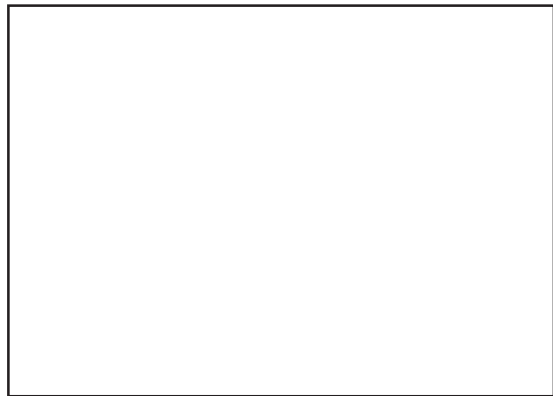


Ilustração 12 - Lustre no Estúdio.

Rodchenko também desejava uma fotografia que modificasse o olho, a mente e o mundo material do homem comum. Desaprovava a arte pela arte, que ele chamava de inútil, e queria que suas fotografias documentassem o poder físico e as substâncias dos homens e dos materiais, para servirem à reconstrução social.⁴

³ Idem, p. 28

⁴ *The Art of Photography: 1839-1989*. New Haven: Yale University Press, 1989. p. 229



Os movimentos da vanguarda russa, como o Suprematismo e o Construtivismo, foram os que, numa situação revolucionária concreta, colocaram a função social da arte como questão política, embora artistas como Rodchenko tenham, após seus primeiros anos de militância intensa para uma nova forma de sociedade, sido relegados a um segundo plano, e tido rotulados seus trabalhos, particularmente suas fotos de ângulos oblíquos, de “formalismo burguês”⁵. Walter Benjamin, quando escreveu “A obra de arte na era de sua reprodução técnica”, acreditava que a moderna obra de arte, como a fotografia e o cinema, ao provocarem mudanças na percepção e nas atitudes dos consumidores, estariam modificando esses mesmos consumidores. Por isso, mesmo a obra de arte poderia servir tanto como instrumento de politização, como instrumento de redução de tensões, e poderia-se, então, dinamizar a sociedade (Freitag, 1994, p.76). A teoria marxista compreende a sociedade estabelecida como uma realidade que deve ser dinamizada/modificada (Marcuse, 1997). A arte representa o objeto derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo (Marcuse, 1997). Rodchenko enquanto precursor do movimento construtivo e criador de uma estética fotográfica própria, participou da criação do sistema ideológico socialista. Suas fotos, porém,

transcendem este contexto e se expõem como frutos de um artista engajado num projeto criativo que se apresentava na busca de uma nova visualidade.

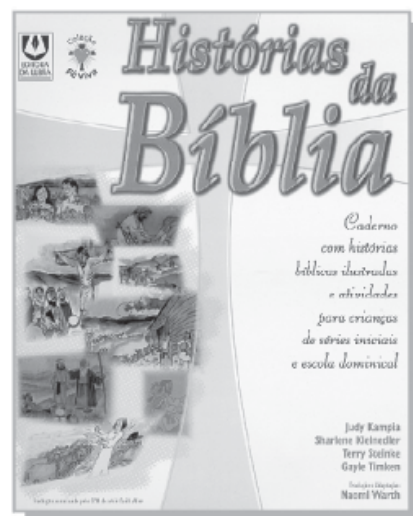
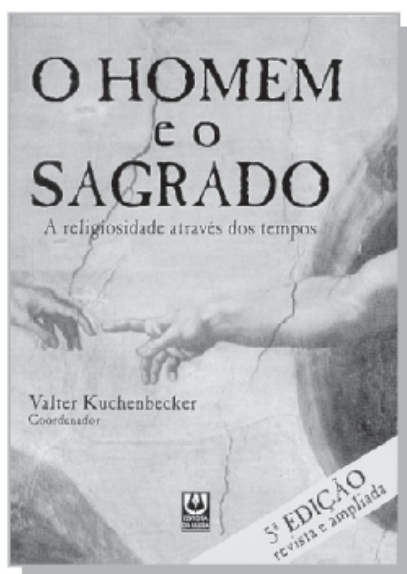
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Julio Carlo. **Arte Moderna**. SP : Cia. das Letras, 1992.
- Catálogo Aleksandr Rodchenko. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1998.
- Catálogo Rodchenko Photography: 1924-1954. Colônia: Könemann, 1995.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. RJ: Zahar, 1971.
- FREITAG, Barbara. **A Teoria crítica: ontem e hoje**. 4ª ed. SP : Brasiliense, 1994.
- MARCUSE, Herbert. **A Dimensão estética**. SP: Martins Fontes, 1977.
- STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos de Arte Moderna**. RJ : Jorge Zahar, 1997.
- ROSEMBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. 3rd.ed. Nova Iorque: Abbeville, 1997.
- The Art of Photography: 1839-1989. New Haven: Yale University Press, 1989.

⁵ Catálogo Aleksandr Rodchenko. Op. cit., p. 15



Tenha fé na leitura.



Conheça nossas publicações.

Um mundo de conhecimento espera por você.

Rua Miguel Tostes, 101 - Bairro São Luís - CEP: 92420-280 - Canoas/RS
Fone: (051) 477.9118 - Fax: (051) 477.9115 - E-mail: editora@ulbra.br