A Pátria publica o texto de Erika Zerwes, que é doutora em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp, com estágio doutoral na EHESS Paris e pós-doutorado pelo MAC USP. O artigo foi publicado pelo jornal da Unicamp.

O artista russo Aleksander Rodchenko (1891-1956) foi um dos fundadores do construtivismo. Ele transitou amplamente pela pintura e pelo design antes de se voltar, em 1924, para a fotografia. Algumas das primeiras fotografias que ele fez foram retratos do poeta Vladimir Maiakovski, que era seu amigo e com quem Rodchenko estabeleceu diversas parcerias artísticas e comerciais.

Estes retratos de 1924, feitos com uma câmera Berito em caixa de madeira 9×12 polegadas, trazem o poeta ora de sobretudo e chapéu, ora de terno e gravata; de corpo inteiro, ou apenas a metade superior do torso, mas sempre com a ênfase da iluminação recaindo sobre o rosto e sua fisionomia séria. A característica que mais chama a atenção neste conjunto de fotografias é a objetividade com que Maiakovski foi retratado: sempre olhando para a câmera, sempre de frente para ela, e sem a presença no quadro de nenhum outro objeto ou qualquer coisa outra que o próprio motivo da fotografia.

Em uma das imagens podemos ver Maiakovski sentado e levemente voltado para o lado, com um cigarro já pelo final na boca. O que ganha relevância aqui, devido à iluminação, é o seu torso, que parece estar mais em foco do que o restante do quadro: as dobras do colete, o paletó e o bolso do paletó, repleto de canetas. Considerando a profissão de Maiakovski, elas fazem simbolicamente esta ponte entre a arte e a fotografia.

As mesmas características estéticas deste retrato estão também presentes nos demais: a falta de adornos próprios aos retratos fotográficos clássicos, bem como de uma pose artificial do retratado, são marcas das seis fotografias deste conjunto. Estas imagens utilizam-se da figura forte de Maiakovski, da estrutura de seu rosto em close, do tamanho grande de seu corpo sentado em uma pequena cadeira ou da sólida posição em pé, e em especial de seu olhar constantemente fixado na câmera, para criar uma sensação de devolução do olhar de quem as observa.

Estas fotografias demonstram também uma profunda curiosidade do fotógrafo com o aparato mecânico. Ele utiliza uma técnica que parece começar a testar as possibilidades deste aparato, mas que, no entanto, não fazia parte da linguagem fotográfica utilizada por artistas até então.

Nestas imagens, Rodchenko parece operar um curto-circuito entre as superlativas ambições formais das vanguardas artísticas e o uso direto e objetivo da fotografia. Ele dificilmente estaria considerando a fotografia identitária como exemplo estético. No entanto, é possível traçar um paralelo entre as imagens de Maiakovski e este outro gênero de retrato que se desenvolveu em paralelo ao retrato fotográfico advindo da tradição iniciada com Nadar e Disdéri. A crítica norte-americana Leah Dickerman fez notar que estas fotografias de Rodchenko possuem uma característica quase que taxionômica, remetendo ao estilo fotográfico que, da metade do século XIX ao início do XX, buscava categorizar cientificamente seja a diversidade de tipos humanos ou a diversidade de ocupações, ou mesmo os registros que se guardava de criminosos ou de empregados de certas fábricas, por meio de retratos.

Uma outra imagem desta série traz Maiakovski olhando para a câmera, e neste caso de frente para ela. A ligeira inclinação para frente, além dos olhos fixos e do semblante sério, passam a impressão de que o retratado está desafiando o fotógrafo. A iluminação, de lado, que clareia uma metade do rosto e deixa a outra metade na sombra, enfatiza esta impressão e guia a atenção do observador para os olhos do retratado como que em um punctum barthesiano. O desafio que este lança ao fotógrafo, porém, é transmitido pela observação da imagem diretamente para nós, os observadores. Também em outra das fotografias ocorre semelhante efeito em relação ao observador, no retrato em que o poeta aparece de corpo inteiro, com suas pernas separadas, passando a impressão de estarem os pés bem fixos no chão. Mais uma vez, com o rosto pouco abaixado, fazendo com o que seu olhar seja lançado rente às pálpebras superiores, ele olha frontalmente para a câmera, que assim também o vê. Segundo Victor Margolin, essa fotografia insere Rodchenko na imagem marcando sua presença no ato fotográfico e, portanto, marcando a relação social existente entre fotografado e fotógrafo.

Da mesma forma incisiva que Maiakovski nos olha, também a fotografia – enquanto imagem técnica, com todas as conotações particulares a ela – devolve o nosso olhar de observadores da imagem, olhando para nós. Rodchenko ampliou, deste modo, o campo já complexo do retrato fotográfico:

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que

ele se serve para exibir sua arte. (Roland Barthes, A câmara clara, p. 27)

Nestas imagens não se entrecruzam apenas ideia e desejo do fotógrafo e do retratado, como colocou Barthes, mas um terceiro elemento é adicionado, o olhar do observador. Nas duas fotografias mencionadas acima, percebe-se que Rodchenko fez com que a câmera se tornasse meio de comunicação: há o olhar direto do fotógrafo em direção a seu fotografado; Maiakovski, consciente deste olhar, o devolve – olhar este que, ao mirar a câmera, olha também para nós, os observadores da fotografia. O fotógrafo insere nestas imagens, ao mesmo tempo, o retratado, a si mesmo e ao observador. O poeta está consciente de seu papel de retratado; o fotógrafo tem o seu papel explicitado; e o observador, ao mesmo tempo em que toma consciência destes papéis, torna-se consciente de seu próprio, o de observador de uma fotografia, com tudo de deliberado que esse tipo de imagem implica [1].

Ao chocar quem as observa devido à sua inédita objetividade formal, e ao incluir nestas obras os elementos materiais que propiciaram sua feitura – a câmera e o fotógrafo – as fotografias deste conjunto explicitam a característica de 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 estas imagens qualquer pretensão de naturalização ou naturalidade. Elas não são a visão de uma janela aberta para a realidade, mas sim das lentes de um aparato mecânico. Elas não são neutras. Aqui, a obra de arte explicita sua constituição material e formal e dá ao espectador um papel ativo de decodificá-la: ao nos olhar, os seus observadores, ela se coloca – mesmo que na forma de indagação – e transmite uma mensagem. Este é o discurso destas fotografias. A aderência de um discurso – ainda que feito por meio da nova linguagem imagética que Rodchenko trouxe para a fotografia – a estas imagens, que as transforma em parte de uma práxis política, modifica a arte. Para ele, a partir daí não haveria mais possibilidade de se falar em diferenciação entre forma e conteúdo, da mesma forma que não haveria mais possibilidade de se falar em diferenciação entre ação política e prática artística.

Dentro do quadro de desenvolvimento da fotografia como meio artístico, a posição de Rodchenko e seus colegas, que a entenderam como técnica tanto quanto arte, concede relevância à historicidade do aparato. A noção foucaultiana de que as máquinas são sociais antes de serem técnicas é, portanto, plena de significados dentro da história da fotografia e da fotografia de Rodchenko. As máquinas, como por exemplo a máquina fotográfica, são, segundo tal afirmação, históricas. A câmera fotográfica depende de uma inter-relação de fatores que lhe confira significado e que lhe outorgue relevância enquanto meio de produzir

imagens. Ela nem sempre foi vista de um mesmo modo, nem tampouco foi sempre utilizada com os mesmos objetivos. Este aparato, no entanto, foi incorporado dentro do léxico da vanguarda russa – bem como da alemã, da francesa e da norte americana, entre outras, com suas diferenças e semelhanças – de um modo novo, diferente, como se acabasse de ser inventado. A dicotomia entre arte e técnica encarada pelos primeiros fotógrafos foi dissolvida, tendo a vanguarda operado uma fusão que se configurou como uma verdadeira estética da máquina, com sua presença, assim, mitologizada.

Referências:

BARTHES, Roland. A Câmara Clara, notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah (orgs). Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography. New York: Museum of Modern Art, 2002.

FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

[1] Este efeito de inclusão do observador na imagem operado por Rodchenko encontra exemplos análogos dentro da história da arte, como a leitura feita por Foucault do quadro As Meninas, de Velásquez, indica: “No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constrangem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transporta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio”. Michel Foucault, As Palavras e as Coisas, p. 6.

Imagem: Maiakovski por Aleksander Rodchenko, 1924 | Reprodução
EDIÇÃO DE IMAGEM – LUIS PAULO SILVA