

Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz  
Akademia Sztuki w Szczecinie

## Architektoniczność jako paradygmat sztuki Aleksandra Rodczenki. Konteksty konstruktywizmu

Słowa kluczowe: architektoniczność, konstruktywizm, Wielka Awangarda, geometryczna abstrakcja, „system Rodczenki”, „perspektywa Rodczenki”, „Nowa Rzeczywistość”

### Wprowadzenie

Powodów, by zastanowić się głębiej nad twórczością Aleksandra Rodczenki, mamy obecnie przynajmniej kilka. Niewątpliwie pretekstem jest wystawa, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Krakowie w ramach Miesiąca Fotografii w okresie od maja do sierpnia 2012 roku pod tytułem „Aleksander Rodczenko. Rewolucja w fotografii”. Kuratorem wystawy była Olga Swińska, dyrektor Muzeum Moskiewskiego Domu Fotografii, zaś pomysłodawcą i autorem koncepcji katalogu – Aleksander Ławrientiew, wnuk Aleksandra Rodczenki. Kiedy przyjrzymy się wielu współczesnym wystawom prac Rodczenki oraz dotyczącym go publikacjom, to zauważymy, że przy większości z nich pracował właśnie jego wnuk. Dotyczy to zarówno publikacji rosyjskich, jak *Aleksandr Rodczenko. Fotografija – iskusstwo* współwydanego przez Muzeum Moskiewski Dom Fotografii<sup>1</sup>, publikacji w Stanach Zjednoczonych, jak *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings* wydanej przez The Museum of Modern Art w Nowym Jorku<sup>2</sup>, opartej

---

<sup>1</sup> *Александр Родченко. Фотография – искусство*, red. A. Ławrientiew, O. Swińska, Moskwa 2006.

<sup>2</sup> *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, red. A.N. Ławrientiew, New York 2006.

na podstawie tłumaczenia rosyjskiego *Opyty dla buduszcze*<sup>3</sup>, czy publikacji polskich, jak katalog wydany przy okazji wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2012 roku<sup>4</sup>. Fascynacja dziadkiem zapewnia nam, czytelnikom i czytelniczkom, odbiorczyniom i odbiorcom obszerny materiał dotyczący Rodczenki. Poza obrazami, zarówno fotografią i jak wcześniej uprawianym przez niego malarstwem, możemy zapoznać się z wierszami pisanymi do Warwary Stiepanowej, jego późniejszej żony<sup>5</sup>, z manifestami konstruktywistycznymi, a także z tekstami dotyczącymi sztuki, fotografii, społeczeństwa i postrzegania przyszłości, które były publikowane na łamach pism, przede wszystkim: „LEF”, „Nowy LEF”, „Sowietskoje foto”, „Sowietskoje kino”. Dzięki temu ukazuje się nam obraz całej sylwetki artystycznej Rodczenki. Tym, co wydaje się dominować w tej postaci, jest architektoniczność widzenia, konstrukcji przestrzeni zarówno wizualnej, jak społecznej, politycznej, ideologicznej i wręcz filozoficznej. To, co ujmuje i zachwyca, to zgodność twórczości artystycznej, wizji ideologicznej i argumentacji teoretycznej.

Jest kilka powodów skłaniających do przyjrzenia się radzieckiemu konstruktywistom. Jednym z nich jest niewątpliwie już sam fakt, że jego twórczość mieściła się w centrum prądu awangardy europejskiej. Rodczenko był jednym z najważniejszych przedstawicieli nurtu abstrakcji geometrycznej lat dwudziestych XX wieku obok Vladimira Tatlina i Kazimierza Malewicza. Abstrakcja stanowiła dla niego powrót do formy sprzed określenia, formy, którą można – i trzeba – na nowo skonstruować. Jednak było to ujęcie radykalnie odmienne od metafizycznego podejścia Malewicza. Od takiej formy transcendencji, metafizyki i religijności Rodczenko zdecydowanie się odcinał. Podczas gdy u Rodczenki kompozycja jest określana przez linię i to linia jest kluczem przedstawienia, u Malewicza mamy formę zamkniętą: kwadrat. Ten kwadrat symbolicznie odnosi się do pewnych pojęć: czerń łączona jest z mocą symboliczną, zaś biały z wiecznością; a także przedstawia symbolicznie wizję świata przyszłości. Rodczenko zaś nie interesował się sztuką zamkniętą, świętą:

Raczej ujmował dzieło jako krok w nieskończonej przestrzeni, często symbolizowane przez linię podróżującą poprzez plan. [...] Jeśli Malewicz reprezentował kulminację tradycyjnej postawy względem sztuki jako zainspirowanej, alchemicz-

<sup>3</sup> A. Родченко, *Опыты для будущего: Дневники. Статьи. Письма. Записки*, Moskwa 1996.

<sup>4</sup> Aleksander Rodczenko. *Rewolucja w fotografii*, red. A. Ławrientiew, O. Swibłowa, tłum. O. Aleksejczuk, Muzeum Narodowe, Kraków 2012 (pierwsze wydanie w 2008 roku).

<sup>5</sup> Warto nadmienić, że Rodczenko miał okres w swoim życiu, gdy pisał wiersze i opowiadania, a nawet sonety dla swojej ukochanej Warwary Stiepanowej, na przykład *The Story of King Leander of the Flames*, w: A. Rodchenko, *Poems and Stories for Varvara Stepanova*, cyt. za: A. Rodchenko, *Aleksandr Rodchenko. Experiments...*, s. 53–54; *The Cat and the Mirror* (s. 54–56); *Ballady* (s. 56); *Sonnet* (s. 57).

nej praktyki [...] Rodczenko podpisywał się całym sercem pod stwierdzeniem, że: „Sztuka jest jedną z gałęzi matematyki”<sup>6</sup>.

W poniższym artykule przybliżę sylwetkę Rodczenki, wykazując zasadniczy konstruktoryzm jego widzenia artystycznego obecny od czasu abstrakcji geometrycznej przez fotomontaże do fotografii reporterskiej, który też świadczy o architektoniczności jako paradygmacie sztuki tego wybitnego radzieckiego artysty. Wskażę również na znaczenie diagonalnych przedstawień charakterystycznych dla obrazów Rodczenki tworzonych w różnych mediach. Oparcie na punkcie i linii odnosi się do konstrukcji nowego świata, nowego człowieka, bezkresnej i świetlanej przyszłości.

### Wzwanie do przekraczania granic pomiędzy sztuką a życiem

Interesujący jest fakt, że Rodczenko, który poza malarstwem zajmował się także fotografią i projektowaniem form użytkowych w nurcie zbieżnym z „Nową Rzeczowością” László Moholy-Nagy’ego czy Augusta Renger-Patscha, podchodził do fotografii nierealistycznie jako do sztuki non-objektywnej, w której ważna jest forma przedstawienia, a nie rzekoma „realistyczność” wizerunku. Zresztą zainteresowanie fotografią i fotomontażem wynikało z poszukiwania form przemysłowych i „sztuki przemysłowej”<sup>7</sup>, stanowiąc uosobienie opisywanego przez Waltera Benjamina „twórcy jako wytwórcy”. Było to zresztą bezpośrednio wyrażane przez Rodczenkę, ponieważ pisał on o sztuce jako o świadomym organizowaniu swojego życia:

ŻYCIE, świadome i zorganizowane życie, zdolne do WIDZENIA i KONSTRUOWANIA jest współczesną sztuką. OSOBA, która organizuje swoje życie, pracę i siebie samego, jest WSPÓŁCZESNYM ARTYSTĄ. PRACUJ DLA ŻYCIA, a nie dla PAŁACÓW, ŚWIĄTYŃ, CMENARZY i MUZEUM<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> „Rather, he regarded the work as an interim step across an unending space, often symbolized by a line travelling across the plane. [...] If Malevich represented the culmination of a traditional attitude toward art as an inspired, alchemical practice [...]. Rodczenko subscribed wholeheartedly to the tenet «Art is one of the branches of mathematics»”. *Aleksandr Rodczenko. Experiments...*, s. 15.

<sup>7</sup> Por. A. Ławrientiew, *Aleksander Rodczenko: początek fotografii awangardowej w Rosji*, w: *Aleksander Rodczenko. Rewolucja...*, s. 204.

<sup>8</sup> „LIFE, a conscious and organized life, capable of SEEING and CONSTRUCTING, is contemporary art. A PEERSON who organizes his life, work, and himself is a CONTEMPORARY ARTIST. WORK FOR LIFE and not for PALACES, TEMPLES, CEMETERIES, and MUSEUMS”. A. Rodczenko, *Slogans (CONSTRUCTION discipline, dyrektor RODCHENKO)*, w: *Aleksandr Rodczenko. Experiments...*, s. 142.

Z tym też związany był awangardowy postulat przekraczania granicy pomiędzy sztuką i życiem społeczeństwa oraz współpracy przy tworzeniu nowego, lepszego świata, który Rodezenko starał się wcielać w życie, tworząc fotografię zaangażowaną w zmienianie form postrzegania rzeczywistości, społeczeństwa i człowieka. W efekcie mogły powstawać tak pozornie różne prace, jak cykle fotograficzne na przykład detali z fabryki AMO<sup>9</sup>, zdjęć fotoreporterskich z budowy Kanału Białomorskiego<sup>10</sup> czy z tartaku „Wachtan”<sup>11</sup>. Wszystkie te prace pokazują nowe widzialności – nowe maszyny, nową tamę, nowy tartak, nowych ludzi w nowy sposób. Istotne są przekątnie, po których rozkładają się przedstawienia czy to kółek zębatach, perspektywy kanału – zarówno ze sztafażem ludzkim, jak i bez niego, czy to desek w tartaku wraz z pojedynczą postacią ludzką. Można zatem powiedzieć, że Rodezenko z architektonicznego punktu widzenia podchodził do konstrukcji obrazu malarskiego, fotograficznych przedstawień miasta, detali przemysłowych, ciała człowieka, przechodząc w procesie swojego życia artystycznego od malarskiej geometrycznej abstrakcji, przez fotografię miasta, przemysłu, ludzi – w tym wielkich mas ludzkich jak na zdjęciach ze zbiórek pochodu<sup>12</sup>, do zdjęć samego ciała człowieka. Męskie i kobiece ciała ukazane w silnych skrótach perspektywicznych, przypominające zamknięte bryły w stosunkowo czystej przestrzeni są podobne do obrazów malarskich z końca drugiej dekady XX wieku. Takie są zwłaszcza ujęcia skoków do wody z lat 1932 (1934)<sup>13</sup>, które można porównać do 14–16 lat wcześniejszych prac malarskich, na przykład w kompozycjach: „Konstrukcja nr 106 (Na czarnym)”, 1920<sup>14</sup>; „Kompozycja nr 66 (Gęstość i Waga)”, 1919<sup>15</sup>; „Kompozycja nr 84 (Czarny na czarnym)”, 1918<sup>16</sup>. O kompozycji „Czarny na czarnym” stanowiącej odpowiedź Kazimierzowi Malewiczowi na jego „Czarny kwadrat na białym tle” Rodezenko pisał w sposób następujący: „Czarny na czarnym. Wypracowanie jednego koloru poprzez inne warunki powierzchni. Destrukcja koloru na rzecz materialnego potraktowania monotonalności”<sup>17</sup>.

<sup>9</sup> „Okładka i następne strony z magazynu «Dajosz» poświęconemu Fabryce AMO” 1929, za: *Aleksandr Rodchenko. Фотография...*, s. 306–307.

<sup>10</sup> „Okładka i następne strony z magazynu «SSSR na strojkie» nr 12” 1933, za: *ibidem*, s. 408–409.

<sup>11</sup> „Tartak «WACHTAN»” 1930, za: *ibidem*, s. 340–349.

<sup>12</sup> Na przykład A. Родченко, *Сбор на демонстрацию* 1928 (1933), cyt. za: *Aleksandr Rodchenko. Фотография...*, 136, 137; Из серии „Спортивный парад на Красной площади”, cyt. za: *Aleksandr Rodchenko. Фотография...*, s. 138–139.

<sup>13</sup> A. Родченко, *Прыжок в воду*, za: *Aleksandr Rodchenko. Фотография...*, s. 144–148.

<sup>14</sup> Zob. *Aleksandr Rodchenko, Experiments...*, s. 124.

<sup>15</sup> Zob. *ibidem*, s. 127.

<sup>16</sup> Zob. *ibidem*, s. 126.

<sup>17</sup> „Black on black. Elaboration o one color by means of dierennt surace conditions. Destruction o color for the sake of the material treatment of monotonality”. *Ibidem*, s. 126.

Jest to podejście zasadniczo odmienne od dualizmu Malewicza, u którego czarny kwadrat jest widoczny na białym tle, a zatem wymaga swojego przeciwieństwa. To wizja w pewnym sensie manicheistyczna, ponieważ uznaje przeciwieństwo podstawowych i nieredukowalnych zasad. *M o c i w i e c z n o ś ć*.

### **Kropka i kreska jako oś konstruktywizmu Rodczenki**

Kropka i kreska stanowią podstawowy schemat kompozycyjny zarówno na etapie abstrakcji geometrycznej, w fotografiach przedstawiających widoki Moskwy, cyklach reporterskich i w zdjęciach z pojedynczymi postaciami sportowców. To podejście Rodczenki było świadomie założone i wyartykułowane. Pod koniec Manifestu Grupy Konstruktywistycznej Rodczenko ujawnia swoje intencje kompozycyjne, ważne dla niego są „linia, sieć i punkt”<sup>18</sup>. Taki wybór przeciwstawia Rodczenko drodze Malewicza wiodącej przez kwadrat – jego droga wiedzie przez punkt<sup>19</sup>. To punkt i linia stanowią oś konstruktywizmu Rodczenki. Kwadrat Malewicza tworzył granicę formy przedstawienia, punkt i linia Rodczenki wykraczają w przyszłość.

U Rodczenki obecna jest precyzyjna konstrukcja współpracujących elementów. Punkty i linie, koła i przekątne stanowią nie tylko temat jego obrazów z końca drugiego dziesięciolecia XX wieku, ale też dominującą formę konstrukcyjną jego późniejszych realizacji fotograficznych. Punkt i linia najlepiej nadają się do przedstawień nowoczesnej rzeczywistości i nowoczesnej architektury, dlatego też przechodząc od malarskiej abstrakcji geometrycznej do fotografii, Rodczenko pozostał przy zasadniczo określonej formie konstrukcji przedstawień, tylko teraz używał ich do tworzenia nowych obrazów nowoczesnej architektury przemysłowej, nowoczesnego miasta i nowego człowieka. Linia była dla niego tak istotna, ponieważ jego zdaniem „«Linia», [linia określa] zasadniczą konstrukcję każdego organizmu istniejącego w życiu, szkieletu [...] (lub podstaw, zwłok, systemu)”<sup>20</sup>. Tym też można tłumaczyć istotną rolę architektury w spojrzeniu Rodczenki.

Rodczenko patrzył się na świat, na otaczającą go rzeczywistość przez pryzmat architektury, planu, konstrukcji. Jednak architektoniczność spojrzenia wyraźnie zauważalna w sztuce Rodczenki obecna jest na wielu poziomach. Sposób patrzenia na miasto, człowieka, jego otoczenia i sposób ich fotografowania przez Rodczenkę

<sup>18</sup> „A line, grid, and point”. A. Rodchenko, *Who we Weare. Manifesto of the Constructivist Group*, 1922, cyt. za: *Aleksandr Rodchenko. Experiments...*, s. 144.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 143–145.

<sup>20</sup> „«The Line», [line defines] the main construction of every organism that exists in life, the skeleton [...] (or the foundation, carcass, system)”. J.E. Bowlt, *Long Live Constructivism!*, w: *Aleksandr Rodchenko. Experiments...*, s. 14.

doprowadził do powstania „szkoły Rodczenki”<sup>21</sup>, która oparta została na określonym przez niego samego „systemie Rodczenki”. Specyficzny był to system, ponieważ uprawianie sztuki było dla niego odkrywaniem nowych łądów, a nie namysłem filozoficznym, dlatego też porównywał się do Krzysztofa Kolumba<sup>22</sup>. Stąd wynikało patrzenie pod z nietypowych punktów widzenia prowadzące do tworzenia nowych widzialności. W tekstach rosyjskich jest też przyjęty termin „perspektywa Rodczenki” oznaczający patrzenie „z dołu w górę” i „z góry na dół”. Można także mówić o „metodzie Rodczenki” „łączącej przyjętą przez niego kompozycję diagonalną, skrót perspektywistyczny i inne środki”<sup>23</sup>. Ten rodzaj patrzenia faktycznie daje w efekcie obrazy oparte na liniach prostych: horyzontalnych, wertykalnych, diagonalnych, zarówno obrysowujących, jak i przecinających formę. Tym zaś formom odpowiadają obrazy architektury w ostrych skrótach, które spotykamy przede wszystkim w nowoczesnym mieście, choć możliwe jest to również na wsi, poza miastem, jak wskazuje na to cykl zdjęć sosen wykonanych w Puszkino latem 1927 roku, gdzie wypoczywali Rodczenko, Majakowski oraz Lila i Osip Brik. Jednak Rodczenko nie był zachwycony widokami Puszkina, brakowało mu miejskiej perspektywy. Pisał:

Na dacy w Puszkino chodzę i patrzę się na przyrodę: tu krzew, tam drzewo, ów-  
dzie wąwóz, pokrzywa... Wszystko przypadkowe i nieorganizowane, i nie jest  
ciekawie cokolwiek fotografować. No jeszcze sosny niczego sobie, długie, nagie,  
prawie jak słupy telegraficzne. Mrówki żyją tak jak ludzie<sup>24</sup>.

### Znaczenie architektoniczności spojrzenia Rodczenki

Architektoniczność konstrukcji przedstawień ma w twórczości Rodczenki głębsze znaczenie i odnosi się do budowy „nowego świata” i „nowego komunistycznego społeczeństwa” a także posiada uzasadnienie teoretyczne. W tym kontekście warto przywołać z między innymi *Kolumny Muzeum Rewolucji*<sup>25</sup>, cykl *Szuwskaja basznia*,

<sup>21</sup> А. Родченко, *Школа фотографии Родченко*, cyt. za: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 442–449.

<sup>22</sup> A. Rodchenko, *Rodchenko's System, January 1919*, Moscow, w: *Aleksandr Rodchenko. Experiments...*, s. 84.

<sup>23</sup> O. Swibłowa, *Generator sztuki*, w: *Aleksander Rodczenko. Rewolucja...*, s. 7.

<sup>24</sup> „На даче в Пушкино хожу и смотрю природу: тут кустик, там дерево, здесь овраг, крапива... Всё случайно и неорганизованно, и фотографию не с чего снять, неинтересно. Вот еще сосны ничего длинные, голые, почти телеграфные столбы. Да муравьи живут вроде людей... И думается, вспоминая здания Москвы, тоже навороченные, разные, что еще много нужно работать”. А. Родченко, *Записная книжка ЛЕФа 1927*, cyt. za: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 102–103.

<sup>25</sup> А. Родченко, *Колны Музея Революции 1926*, cyt. za: *Rodczenko. Rewolucja...*, s. 95.

1929 roku<sup>26</sup>, *Pioniera* 1930 roku<sup>27</sup>. *Kolumny Muzeum Rewolucji* powstały w 1926 roku, kiedy Rodczenko poszedł do Muzeum Rewolucji na konsultację materiału do przygotowywanej serii plakatów fotograficznych „Historia WKP(b)”. Wówczas to, spojrzawszy z drugiego piętra, zwrócił uwagę na widok pięciu masywnych kolumn uciekających w perspektywie i postaci z grupy pionierów na wycieczce, których niewielkie sylwetki uwidaczniają rozmiar kolumn. Ten widok znajduje się na odbitce z 1927 roku, która naklejona na biały papier w 1928 roku została wysłana na wystawę do Sztokholmu. Ta fotografia z jednej strony przedstawia zwyczajne spojrzenie człowieka na fragment monumentalnej architektury, z drugiej jest nowatorska, prezentując później już ugruntowany sposób patrzenia i fotografowania przez Rodczenkę „z góry na dół” i „z dołu w górę”<sup>28</sup>.

*Szuwskaja basznia* to cykl zdjęć wykonany w 1929 roku, a zatem w tym samym czasie, kiedy powstaje też znana *Drabina pożarowa*. Jej zdjęcia wykonane przez Rodczenkę to zdjęcia widoków w trakcie uważnej obserwacji. Nie ma wśród nich ujęcia z na wprost ani z góry, ponieważ obchodząc wieżę, widzimy ją z dołu i z różnych bocznych perspektyw. Postać ludzka, jeśli się pojawia, to jest dodatkiem dopasowującym się do zastanej konstrukcji, do wyznaczonych uprzednio przekątnych. Przekątne i elipsy składają się na konstrukcję tych fotografii.

Zdjęć pionierów Rodczenko wykonał dość znaczną liczbę, dlatego przywołując określone fotografie, musimy sprecyzować, o jakiego pioniera nam chodzi, na przykład tego bez trąbki, z trąbką – obu ujętych w portretach, czy o pioniera salutującego ujętego z góry, z nieostrą dłonią i butami, a układającego się z lewego górnego rogu do prawego dolnego rogu<sup>29</sup>. Wszystkie te zdjęcia weszły do kanonu, jednak w czasie ich wykonywania budziły głośny sprzeciw. Szczególnie silną krytykę wywołało zdjęcie salutującego pioniera, zwłaszcza wśród przeciwników środowiska „LEF”. Lew Awierbach, sekretarz generalny Rosyjskiego Stowarzyszenia Pisarzy Proleta-riackich, uznał to zdjęcie za wyzywającą, zdeformowaną figurę, karykaturę<sup>30</sup>.

### Rewolucyjny charakter sztuki Rodczenki

Pomimo częstej krytyki Rodczenki i środowiska „LEF” zarzucającej im formalizm, ci zaangażowani artyści starali się tworzyć sztukę rewolucyjną, sztukę współbudującą nowy świat. Przyjęcie takiego kierunku było zgodne z duchem epoki i głów-

<sup>26</sup> А. Родченко, *Шуховская башня* 1929, cyt. za: *Rodczenko. Rewolucja...*, s. 130–131.

<sup>27</sup> А. Родченко, *Пионер* 1930, cyt. za: *Rodczenko. Rewolucja...*, s. 104.

<sup>28</sup> Рог. А. Лаврентьев, *Эксперименты: фотографический конструктивизм*, w: *Rodczenko. Rewolucja...*, s. 247–248.

<sup>29</sup> А. Родченко, *Пионер* 1928, cyt. za: *Rodczenko. Rewolucja...*, s. 91.

<sup>30</sup> Рог. А. Лаврентьев, *op.cit.*, s. 252.

nym nurtem sztuki awangardowej zarówno na zachodzie Europy, jak i na wschodzie, w Związku Radzieckim. W efekcie sztuka przeszła od malarskiej abstrakcji geometrycznej do sztuki zmechanizowanej, sztuki produkcyjnej i zaczęła realizować się przede wszystkim w ilustracjach, plakatach, reklamie, propagandzie, albumach, wierszach, ale też pamfletach politycznych, w fotografii, która swoją charakterystyką odpowiada potrzebom nowoczesności. Celem artystów awangardy było włączenie się w nurt przemian społecznych, cywilizacyjnych i politycznych zachodzących wówczas w świecie. Z tego względu obecne było wówczas wezwanie do tworzenia nowej sztuki, ale sztuki nieoddzielonej od życia, sztuki użytkowej, co Rodczenko wyraził w następujący sposób:

„Teraz jest czas, by sztuka zmieszała się z życiem w sposób zorganizowany [...] Koniec ze sztuką jako jasną plamką na miernym życiu człowieka posiadającego [...]”.

Koniec ze sztuką jako środkiem ucieczki od życia niewartego by je żyć<sup>31</sup>.

„Perspektywa Rodczenki” była z założenia rewolucyjna. Rodczenko patrzył się „z góry na dół” i „z dołu do góry” w sprzecznie względem tradycji<sup>32</sup>. Perspektywa renesansowa jest perspektywą pudła scenicznego, zarówno we włoskim *quattrocento*, jak też w *cinquecento*; na przykład *Ostatnia Wieczera* Andrei Castagno czy Leonarda da Vinci są umiejscowione w przestrzeni pudła sceny, na której ma miejsce uporządkowana systematycznie akcja. Formy uporządkowania mogą być różne, możemy mieć do czynienia ze zgrupowaniem po trzy postacie apostołów przy stole w *Wieczerniku* u Leonardo, z samotną, nikim nieprzesłoniętą postacią Chrystusa na osi symetrii jako wyrazem bardziej złożonej systematyki niż we wcześniej dominującej formie przedstawienia *Ostatniej Wieczery* w wieku XV we Włoszech u Andrei Castagno, gdzie postacie są ustawione równomiernie wokół stołu, a Judasz jest wyrzucony poza jego obręb<sup>33</sup>. Jednak mamy tu obecne patrzenie się na wprost, z punktu centralnego osadzonego na horyzoncie, o którego porzucenie zabiegał Rodczenko. Jego istotnym argumentem było, że percepcja nowoczesnego miasta jest inna od dotychczasowej. W większości przypadków człowiek patrzy się na miasto z dołu i z góry: z dołu – chodząc po ulicy, z góry – z okien i balkonów domu czy pracy. Z naprzeciwnika nie ogląda miasta – poza widokami na pocztówkach. Absurdalne jest fotografowanie bu-

<sup>31</sup> „It is time for art to merge with life in an organized fashion [...]. Down with art as a bright patch on the mediocre life of a propertied man [...] Down with art as means to escape a life that isn't worth living”. A. Rodchenko, *Construction Is a Contemporary Worldview*, w: *Aleksandr Rodchenko. Experiments...*, s. 142.

<sup>32</sup> Por. A. Rodchenko, *The Paths of Contemporary Photography*, w: *Aleksandr Rodchenko. Experiments...*, s. 207.

<sup>33</sup> A. Castagno, *Ostatnia Wieczera* w refektarzu Santa Apollonia, typowy fresk *chiaroscuro*, 1447 rok, za: ArtSTOR.

dynku sześćdziesięcioośmiopiętrowego z wysokości trzydziestego czwartego piętra po to, by uzyskać proste linie pionowe<sup>34</sup>. Nie rezygnując z perspektywiczności widzenia, a wręcz kładąc na nią silny nacisk, Rodczenko badał perspektywę wertykalną, w której zbiegają się linie pionowe. Wiązało się to też z wezwaniem do poszukiwania nowych punktów widzenia wymagających fotografowania starych i nowych rzeczy w nowy sposób:

żeby przyzwyczaić człowieka do patrzenia z nowej perspektywy, należy dobrze znane, zwyczajne przedmioty fotografować w zupełnie nieoczekiwanych ujęciach i układach, a nowe ujmować z różnych perspektyw, by ukazać ich pełny obraz<sup>35</sup>.

Rodczenko niewątpliwie był rewolucjonistą w fotografii i sztuce, która dotychczas brała wzór z natury i jej obserwacji. Był to przewrót kopernikański, ponieważ to, co stanowiło wcześniej punkt odniesienia i cel zarówno sztuki, jak i nauki, to jest natura, zostało podporządkowane temu, co artefakcyjne, co wytworzone przez człowieka początku XX wieku – planowi urbanistycznemu i architekturze. W okresie renesansu nauka i sztuka były podporządkowane przyrodzie czy raczej naturze jako *telos*, Rodczenko zaś wraz z innymi przedstawicielami Awangardy modernistycznej podporządkował przyrodę nauce i sztuce – dlatego sosny zyskują jego uznanie tylko o tyle, o ile przypominają słupy telegraficzne. Punktem odniesienia dla postrzegania natury było dla Rodczenki nowoczesne miasto z konstrukcjami o długich prostych liniach wieżowców, lamp ulicznych, słupów telegraficznych.

Konstrukcyjnie zaplanowane formy służące celom użytkowych wyznaczały perspektywę odbioru świata przez Rodczenkę. Jednak nie tylko jego – rewolucjonistą nie jest się wszak w samotności. Liubov Popova i Vladimir Tatlin w odniesieniu do sztuki mieli zbieżne przekonania z przekonaniem Rodczenki. Celem postawionym przed sztuką rozumianą jako malarstwo abstrakcyjne, konstrukcje i wzornictwo przemysłowe stała się użyteczność. Było to uwarunkowane pragnieniem uczestnictwa w tworzeniu nowej rzeczywistości, tworzeniu czynnym, zaangażowanym ideologicznie. Jak wskazuje Stanisław Czekalski, cechą istotną fotografii konstruktywistycznej, która zazębia się z fotomontażem konstruktywistycznym – występującym na początku XX wieku w wersji dadaistycznej (wywodząc się z techniki bricolage'u), wersji surrealistycznej i wersji konstruktywistycznej, której jedną z silniejszych

<sup>34</sup> A. Rodchenko, *The Paths of Contemporary Photography...*, s. 209.

<sup>35</sup> „[...] in order to teach man to see from new viewpoints, it is necessary to photograph ordinary, well-known objects from completely unexpected viewpoints and in unexpected positions, and photograph New objects from various viewpoints, [...] giving a full impression of the object”. Ibidem, s. 211. Też w: *Aleksander Rodczenko. Rewolucja...*, s. 60.

gałęzi jest fotografia sowiecka z Aleksandrem Rodczenką i El Lissitzky' im<sup>36</sup> – jest jej ukierunkowanie użytkowe. Czekalski pisze o radzieckim fotomontażu okresu dwudziestolecia międzywojennego, że:

Przejście awangardowego artysty od malarstwa sztalugowego i twórczości „laboratoryjnej” do fotomontażu o funkcjach utylitarnych było manifestacją aktywnego włączenia w proces produkcyjny i podjęcia pracy „w jednym szeregu” z robotnikami przemysłowymi. [...] [K]onstruktywiści stawali się specjalistami, „inżynierami” w dziedzinie nowoczesnej ilustracji, propagandy wizualnej i reklamy, „organizatorami” masowej wyobraźni<sup>37</sup>.

Taką postawę przyjął właśnie Rodczenko, a okazała się ona być popularna i wyznaczyła w znacznej mierze formę konstruktywizmu, zwłaszcza radzieckiego. Z tego względu Rodczenkę uważa się za jednego z inicjatorów tego kierunku. Jak pisze o nim jego wnuk, Aleksander Ławrientiew:

Stał się ojcem nie tylko fotografii modernistycznej w ZSRR, ale także wielu form współczesnej sztuki. Jego twórczość w dziedzinie malarstwa, grafiki i wzornictwa stała się katalizatorem konstruktywizmu<sup>38</sup>.

### Rodczenko i Laszlo Moholy-Nagy

Rodczenko zachwycał się widokami miasta, schodami pożarowymi widzianymi w ostrym skrócie perspektywicznym, ze zbiegającymi się liniami pionowymi, nie poziomymi<sup>39</sup>. Na jednych ze schodów, również sfotografowanych w połowie lat dwudziestych XX wieku, patrzymy od dołu na mężczyznę stojącego na tych schodach<sup>40</sup>. Ujęcie, można powiedzieć, że najwycyżajniejsze w świecie, często widzimy takie obrazy, ale ich nie dostrzegamy. Fotografia pozwala wyławiać te wizualne chwile i przekazywać je nam w formie obrazu. Jednocześnie przecież wcześniej takich obrazów nie było. Obrazy były narracyjne, teatralne, pokazywane przez okno na

<sup>36</sup> Zob. S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000: *Radziecki fotomontaż konstruktywistyczny* (s. 33–46) i *Konstruktywizm międzynarodowy* (s. 47–53).

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>38</sup> *Aleksander Rodczenko: początek fotografii awangardowej w Rosji*, w: *Rodczenko. Rewolucja...*, s. 204.

<sup>39</sup> А. Родченко, *Пожарная лестница*; Из серии „Домна Мясницкой” 1925, cyt. za: *Александр Родченко. Фотография...*, s. 69.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 71.

scenę – były to okna na świat. Natomiast fotografie Rodczenki pokazują codzienną formę wizualnego doświadczenia miasta. Stąd też wynika zbieżność pomiędzy nim a fotografami z Zachodu, to jest zwłaszcza z innymi najważniejszymi fotografami modernizmu: Laszlem Moholy-Nagyem i Albertem Renger-Patchem.

Poza zachwytem nad nowoczesnym miastem łączyło Rodczenkę z Moholy-Nagyem i Renger-Patchem położenie wagi na medium fotografii z technicznie charakterystycznymi dla niego widzialnościami i uczynienie z niej sztuki samodzielnej, nieopierającej się na resentymencie względem malarstwa, o specyficznym dla siebie wachlarzu środków, na który składa się możliwość przedstawiania ostrych skrótów, geometrycznych konstrukcji, detali, faktur, kontrastów. Fotograficzne, perspektywiczne widzenie świata wyznacza, określa, przedstawia nowoczesne miasto. Również daje możliwość skupienia się na detalu, który w ramach dawnej sztuki w ogóle by nie zaistniał, jak ustawione równo obok siebie żelazka do prasowania butów Renger-Patcha lub odlewy kierownic z fabryki „AMO” Rodczenki<sup>41</sup>, albo by pozostał gdzieś na marginesie obrazu jak ciało węża z innej fotografii Renger-Patcha, które w tradycyjnym malarstwie mogło pojawić się tylko jako atrybut (wąż jako atrybut) lub element historii (obrazowej opowieści), na pewno zaś nie jako temat dominujący czy też wręcz jedyny. Na zdjęciu niemieckiego fotografa zwinięte ciało węża wychodzi poza ramy kadru i nie pozostawia w ogóle miejsca na inną formę i inny ornament niż skóra tego węża. Podobne są także zdjęcia Rodczenki, choćby inne zdjęcie wykonane w fabryce „AMO” przedstawiające stożkowate koła zębate, które wychodzą poza kadr, eliminując możliwość poczucia proporcji i zewnętrznej przestrzeni<sup>42</sup>.

W efekcie tego podobieństwa doszło wręcz do posądzenia Rodczenki o plagiat zdjęć tych dwóch fotografów działających w Niemczech. W czasopiśmie „Sowiet-skoje foto” w 1928 roku ukazał się anonimowy tekst *Ilustrowany list do redakcji* podpisany „Fotograf” i formułujący zarzut o plagiat na podstawie między innymi zdjęcia balkonów w Moskwie wykonanego przez Rodczenkę i zdjęcia balkonów akademika Bauhausu wykonanego przez Moholy-Nagya. W tym momencie nie jest już tak istotne, że historycznie zdjęcie Rodczenki było wcześniejsze, powstało bowiem w 1925 roku i było opublikowane w lutym 1926 roku, zaś zdjęcie Moholy-Nagya zostało wykonane w 1926 roku<sup>43</sup>. Istotna jest odpowiedź na ten zarzut sformułowana przez samego Rodczenkę w tekście *Wielka ślepotą czy małe świństwo* opublikowanym w piśmie „Nowy LEF” w 1928 roku, gdzie wskazała na wspólnotę poszukiwań i eksperymentów, które nie wzorując się na sobie, prowadzą do podobnych efektów<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> А. Родченко, *Отливки для рулей*, cyt. za: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 308.

<sup>42</sup> А. Родченко, *Конические шестерни*, cyt. za: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 309.

<sup>43</sup> А. Лаврентьев, *...он покажет этот мир...*, w: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 250.

<sup>44</sup> А. Родченко, *Крупная безграмотность или мелкая гадость*, cyt. za: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 250–251.

Kamienice widziane z góry, tworzące kubistyczne pejzaże z architektury, jak na przykład podwórka zdjęte dwa lata po pierwszej większej serii fotograficznej dotyczącej miasta „Dom na Miasnickiej”, to jest w 1927 roku<sup>45</sup>, widok na przechodniów łąpiący sylwetowość cienia, podczas gdy osoba wyglądała tylko jak punkt<sup>46</sup>, ujęcie osoby idącej po schodach, które biegną diagonalnie przez kartkę zdjęcia<sup>47</sup>.

### Wyzwanie sztuki przyszłości: odkrywanie świata widzialnego

Ku spoglądaniu na współczesną architektury „z dołu do góry” i „z góry na dół” zwrócił Rodczenkę Paryż, a właściwie kilka doznań, których doświadczył w tym mieście w 1925 roku, gdzie przyjechał na Międzynarodową Wystawę Sztuk Dekoracyjnych i Malarskich. Szczególne wrażenie wywarły na nim: zdjęcie sowieckiego pawilonu Konstantina Mielnikowa, pawilon „L’esprit Neaveau” Le Corbusiera oraz wieża Eiffla<sup>48</sup>. Warto przytoczyć słowa Rodczenki ze Ścieżek współczesnej fotografii:

Pamiętam, w Paryżu, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem Wieżę Eiffla z daleka, naprawdę mi się nie spodobała. Jednak kiedy podjechałem blisko niej autobusem i kiedy zobaczyłem przez okno idące do góry, w prawo i w lewo linie żelaza, ta perspektywa dała mi odczucie masy i konstrukcji<sup>49</sup>.

W drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku pojawia się w efekcie wpływu tych wrażeń wspomniane już kilkakrotnie postrzeganie miasta „z dołu do góry” i „z góry na dół”, które ma swoje znaczenie zarówno artystyczne, historyczne, jak i społeczne. Rodczenko protestował poprzez stosowaną przez siebie perspektywę przeciwko tradycyjnym w zachodnioeuropejskiej historii sztuki ujęciom z poziomu

<sup>45</sup> Takie jak podwórka kamienic na zdjęciach *Двор*, za: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 76–77.

<sup>46</sup> Na przykład zdjęcia: *Пешеходы* (1928), *Прохожий* (1926), cyt. za: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 79 i 81.

<sup>47</sup> Por. А. Лаврентьев, op.cit., s. 250–251.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 246.

<sup>49</sup> „I remember in Paris, when I first saw the Eiffel Tower from afar, I didn’t like it At all. But one I was passing nearby on a bus, and when I saw the lines of the metal diminishing upward, from Wright and left through window, his perspective gave me the impression of the mass and the construction”. A. Rodchenko, *The Paths of Contemporary Photography*, w: *Aleksandr Rodchenko. Experiments...*, s. 210. W oryginale ten fragment brzmi w sposób następujący: „Я помню, в Париже, когда в первый раз увидел Эйфелеву башню издали, мне она совершенно не понравилась. Но однажды я близко поезжал на автобусе, и когда в окно увидел уходящие вверх, вправо и влево линии железа, эти точки дали мне впечатление массива и конструкции”. A. Родченко, *Пути современной фотографии*, „Новый ЛЕФ” 1928, nr 10, cyt. za: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 246 (tam, gdzie nie podano inaczej, przekład autorki).

wzroku stojącego naprzeciwko<sup>50</sup>. Ten protest miał znaczenie ideologiczne i specyficzną konstrukcję estetyczną obrazu, zarówno obrazu fotograficznego, jak i malarzkiego. Eksplorowanie nowych punktów widzenia było dla Rodczenki wyzwaniem sztuki przyszłości:

[M]usimy odkryć świat widzialnego... Musimy zrewolucjonizować nasze myślenie wizualne.

Musimy zdjąć woal, który jest nazywany „poziomem oka” z naszych oczu.

„Fotografować ze wszystkich punktów widzenia, spoza «oka», aż wszystkie punkty widzenia zostaną rozpoznane”.

„A najbardziej interesującymi współcześnie punktami są punkty widzenia «z góry na dół», «z dołu w górę» i ich przekątnymi”<sup>51</sup>.

Rodczenko chciał patrzeć z innego punktu widzenia niż reszta społeczeństwa, bowiem szukał tego, co nowe, to jest nowych sposobów istnienia świata i nowych (jego) widzialności. Tworzenie nowego obrazu świata stanowiło w poczuciu Rodczenki, ale i otaczających go artystów z grupy tworzącej czasopismo „LEF” i „Nowy LEF”<sup>52</sup> oraz z grupy „Oktiabr”<sup>53</sup> obowiązek moralny artysty względem społeczeństwa. Fakt pojawienia się zarzutów względem Rodczenki o formalizm, zamknięcie pisma „LEF”, a także krytyka grupy „Oktiabr” dowodzą, że nie była to sztuka na usługach reżimu politycznego, ale sztuka zaangażowana ideologicznie. Grupa „Oktiabr” była raczej podobna do kolektywów artystycznych występujących na zachodzie Europy,

<sup>50</sup> Malarze prymitywiści, ikony malowane z lotu ptaka oraz sztuka chińska są wspomnianymi przez Rodczenkę wyjątkami z takiego postrzegania. Por. A. Rodchenko, *The Paths of Contemporary Photography...*, s. 207–208.

<sup>51</sup> „We [...] must discover the world of visible... We must revolutionize our visual thinking. We must take the veil that is called «navel level» from our eyes. «Photograph from all view points, except the 'navel', until all viewpoints are recognized». «And the most interesting points of today are the viewpoints 'from the top down', the 'bottom up', and their diagonals»”. Ibidem, s. 212.

<sup>52</sup> „LEF (Lewyj front iskusstw) to grupa literacko-artystyczna utworzona na początku 1923 roku i działająca w latach dwudziestych, wydająca czasopismo «LEF» i «NOWYJ LEF», redagowane przez Włodzimierza Majakowskiego”. W. Rodczenko, *Kilka słów o moim ojcu*, cyt. za: *Aleksander Rodczenko. Rewolucja...*, przyp. na s. 9.

<sup>53</sup> Pismo „NOWYJ LEF” uległo następnemu przekształceniu w „Foto-lef”, to jest „fotografia zwolenników lewego frontu sztuk” publikujących w piśmie o tej samej nazwie. Spośród autorów wokół niego zogniskowanych utworzył się pod koniec 1918 roku Wszechrosyjski Związek Pracowników Nowej Pracy Artystycznej „Oktiabr” („Październik”). W skład tego związku wchodziłi nowocześni artyści różnych specjalności: architekci, projektanci, reżyserzy teatralni i filmowcy. Przeciwwstawiali oni „sztuki przestrzenne”, które uprawiali, „sztukom czasowym”, takim jak na przykład literatura czy muzyka. A. Лаврентев, *Эксперименты: фотографический конструктивизм*, cyt. za: *Александр Родченко. Фотография...*, s. 253–254.

takich jak dadaistyczne (z Raulem Hausmanem), fotoreporterskie (Albert Renger-Patrz, Aleksander Stone) czy projektowe (z Laszlem Moholy-Nagy'em)<sup>54</sup>.

### **„Eksperyment jest naszym obowiązkiem!”**

Poszukiwania nowych punktów widzenia Rodczenko prowadził na różnych poziomach: społecznym, politycznym, artystycznym, estetycznym, wręcz kosmicznym. Zresztą analizy zaangażowania Rodczenki po stronie ideologii komunistycznej wskazują w jego twórczości i pismach brak prostych wskazań, kontekstu partyjnego itp. Rewolucja komunistyczna stanowi dla niego zasadniczą zmianę istnienia świata, społeczeństwa, człowieka i jego otoczenia, a co za tym idzie – także zasadniczą zmianę widzenia, postrzegania, przedstawiania sobie rzeczywistości. Bardzo niewiele jest osób dostrzegających, że temat przedstawienia jest zasadniczo nieistotny, ale ważna jest jego forma. Nie jest to prosty formalizm, o który zresztą Rodczenko został oskarżony ze skutkiem wykluczenia ze Związku Artystów Malarzy bez prawa do emerytury. To, czy wykonany portret księżnej lub robotnika, zasadniczo nic nie zmienia, istotny jest sposób ich przedstawienia<sup>55</sup>. Realizm, również realizm fotograficzny, jest związany z burżuazją zachodnioeuropejską i jest zachowawczy. Chcąc zmieniać świat, trzeba zacząć na niego inaczej patrzeć – w sposób nie-realistyczny.

Wezwanie artystów przez Rodczenkę do eksperymentu – jak to sam ujął: „Eksperyment jest naszym obowiązkiem” – jest więc nadal aktualne. Chociaż ten się nie myli, kto nic nie robi, i możliwe jest niepowodzenie, to naszym obowiązkiem moralnym jest poszukiwanie lepszych rozwiązań, świata bardziej sprawiedliwego, świata przyszłości. Dla zmiany świata konieczna jest też zmiana sposobu patrzenia, zmiana stereotypowych form percepcji:

Konieczny jest eksperyment, by zmierzać ku fotografii artystycznej.

Co to takiego fotografia artystyczna?

Generalnie takiego terminu nie ma, ale możemy wskazać, to – eksperymentalna fotografia.

Cel eksperymentu – poszerzenie widzenia<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Por. A. Лаврентьев, op.cit., s. 253.

<sup>55</sup> „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 artist West”. A. Rodchenko, *The Paths of Contemporary...*, s. 213.

<sup>56</sup> „Нужен эксперимент, вплоть до станковизации фотографического ремесла. Что такое станковая фотография? Вообще таких терминов нет, но можем подразумевать, это – экспериментальная фотография. Цель эксперимента – развитие видения”. A. Родченко, *Предостережение*, „Новый ЛЕФ” 1028, nr 11, s. 36, cyt. za: Александр Родченко. *Фотография...*, s. 252.

---

## **ARCHITECTURE AS A PARADIGM OF ART OF ALEKSANDR RODCHENKO. CONTEXTS OF CONSTRUCTIVISM**

### **Summary**

Keywords: architectural form of seeing, construction of space, constructivism, geometrical abstraction, „Rodchenko’s system”, „Rodchenko’s perspective”, „New Objectivity”

There are at least a few reasons to consider deeply the art of Aleksandr Rodchenko. Undoubtedly a pretext is an exposition that had taken place in National Museum in Cracov during the Month of Photography between May and August 2012: „Aleksandr Rodchenko. Revolution in Photography”. Nevertheless, apart from photographic creation of Rodchenko it is worth to put an interest on his painting from one side and on the other on manifests of constructivism and texts on art, photography, society and on his perception of future. Then appears an image of the whole Rodchenko’s artistic figure. In this figure seems to dominate an architectural form of seeing and of constructing of space in its’ visual, social, political, ideological and philosophical aspects.

Rodchenko was looking on the world, the reality surrounding him through prism of architecture, plan, construction. This architectural form of seeing, explicit in Rodchenko’s art, is present on many levels and has deeper meaning referring itself to „the construction of the new world“ and has theoretical reasons on social, political, artistic and esthetical basis.