

IL PROF. RODČENKO
FOTOGRAFIE DALLO VCHUTEMAS



Università
Ca' Foscari
Venezia

Carlo Carraro
Rettore

Luigi Perissinotto
*Direttore del Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali*



CSAR
CENTRO DI ALTI STUDI
SULLA CULTURA E
LE ARTI DELLA RUSSIA

Silvia Burini
Direttore



ACCADEMIA STATALE
DELLE ARTI E DELL'INDUSTRIA STROGANOV

Sergey Kurasov
Rettore

Aleksandr Lavrent'ev
Prorettore all'attività scientifica

Kirill Gavrilin
Preside della facoltà di Storia dell'arte



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
VENEZIA

Luigino Rossi
Presidente

Carlo Di Raco
Direttore

IL PROF. RODČENKO
Magazzino del Sale 3, Zattere - Venezia

MOSTRA A CURA DI
Silvia Burini
Guido Cecere
Aleksandr Lavrent'ev

CATALOGO A CURA DI
Giuseppe Barbieri
Matteo Bertelé
Silvia Burini

COMITATO SCIENTIFICO
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini
Guido Cecere
Kirill Gavrilin
Aleksandr Lavrent'ev
Sileno Salvagnini

SEGRETERIA SCIENTIFICA
Matteo Bertelé

COORDINAMENTO
Anastasia Mustafina
Alessia Cavallaro
Michele Battistuzzi
Stefano Maniero

INSTALLAZIONI MULTIMEDIALI
Davide Giurlando
Ekaterina Fokicheva

MEDIATORI CULTURALI
Angela Bianco

PROGETTO GRAFICO E IMMAGINE COORDINATA
Atej Tutta

PROGETTO EDITORIALE CATALOGO
DM&B Associati Pordenone

CATALOGO
Ca' Foscari Edizioni - Cafoscarina

TRADUZIONI
Matteo Bertelé
Alessia Cavallaro
Alessandro Mistrorigo

ALLESTIMENTO
Atelier di Decorazione B, Accademia di
Belle Arti di Venezia

FOTOGRAFIE DALLO VCHUTEMAS
29 agosto - 7 ottobre 2012

CREDITI FOTOGRAFICI
© Archivio Aleksandr Rodčenko e
Varvara Stepanova, Mosca
Accademia Statale delle Arti e
dell'Industria Stroganov di Mosca
Michele Battistuzzi
Dino Chinellato
Laura Perticarà

RINGRAZIAMENTI
Natalia Arkharova
Francesca Bernardi
Silvia Cadamuro
Luca Canal
Pavel Mel'nikov
Lyudmila Myasnikova
Alessandro Niero
Alexey Sokolov
Olga Sukhomlinova
Giancarlo Vettorello

La mostra è stata realizzata con il sostegno
del Ministero dell'Educazione e della
Scienza della Federazione Russa come
parte del Programma di sviluppo strategico
dell'Accademia Statale delle Arti e
dell'Industria Stroganov di Mosca

© 2012 Università Ca' Foscari Venezia
Edizioni Ca' Foscari

in collaborazione con
Libreria Editrice Cafoscarina Venezia

Tutti i diritti riservati
Edizioni Ca' Foscari.....

ISBN 978-00-00000-000-0

R
O
D
Č
E
N
K
O

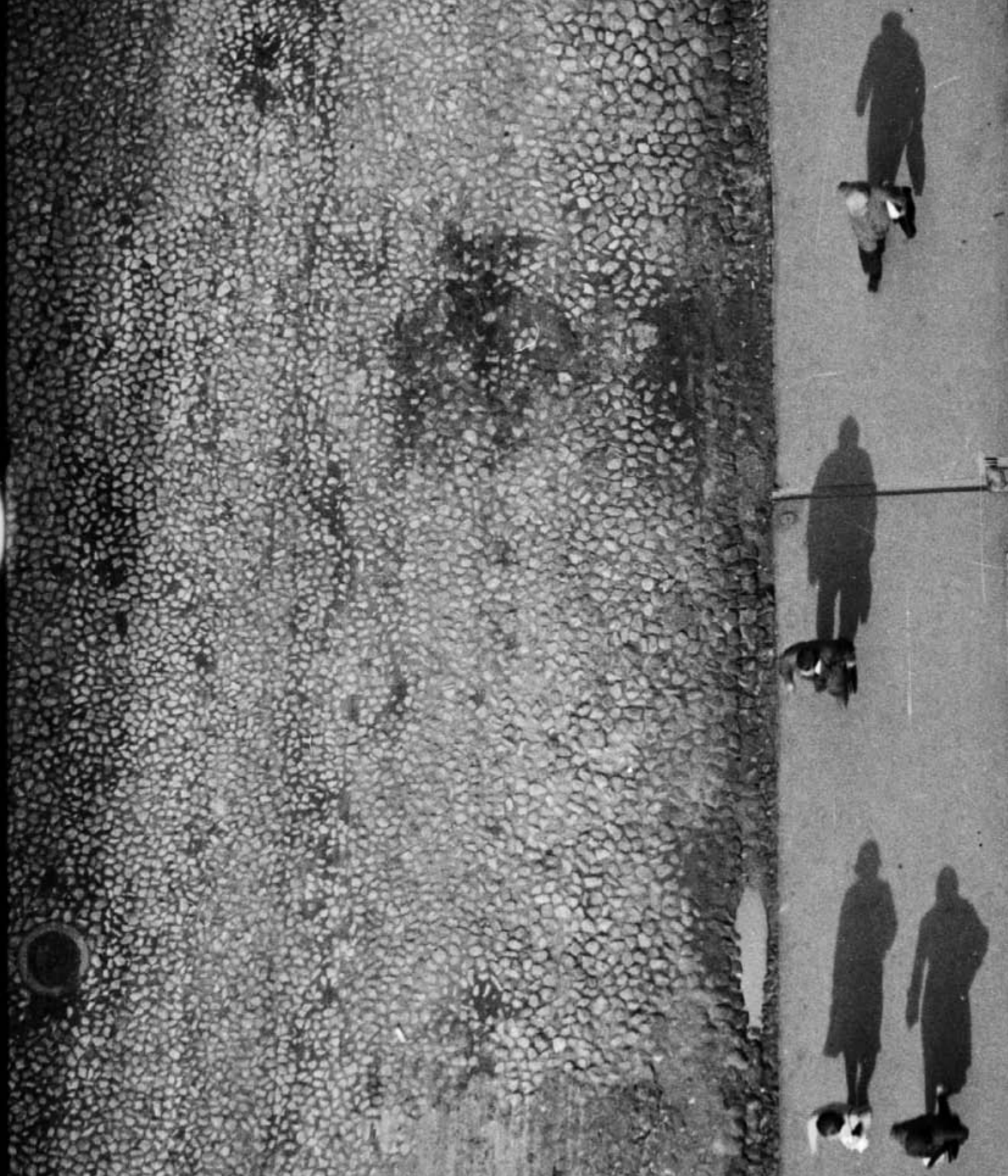
IL PROF.
RODČENKO
FOTOGRAFIE
DALLO
VCHUTEMAS

a cura di
Giuseppe Barbieri
Matteo Bertelé
Silvia Burini


Edizioni
Ca' Foscari

SOMMARIO

- 15 | UNA MOSTRA NON CASUALE
Giuseppe Barbieri
- 19 | “SPAZIO VCHUTEMAS”: DIDATTICA E DESIGN NELLA RUSSIA SOVIETICA
Silvia Burini
- 33 | ALEKSANDR RODČENKO: FOTOGRAFIE DALLO VCHUTEMAS
Aleksandr Lavrent'ev
- 47 | GUARDARE IL MONDO DA TUTTI I LATI
Guido Cecere
- 57 | **CATALOGO**
- 158 | **ABSTRACT**



ALEKSANDR RODČENKO: FOTOGRAFIE DALLO VCHUTEMAS

Aleksandr Laurent'ev

Traduzione dal russo di Matteo Bertelé

Catalogo pag. 90,
particolare

¹ Nel 1918 entrò in vigore la prima riforma post-rivoluzionaria dell'istruzione artistica con la fusione dell'Istituto Stroganov e della Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca in un'unica istituzione, i Liberi Laboratori Artistici di Stato (SGCHM). Nel 1920 lo SGCHM fu convertito nello VCHUTEMAS, i Laboratori Superiori Tecnico Artistici, un complesso istituto universitario suddiviso in architettura, pittura, scultura e arti applicate, rinominato nel 1926 VCHUTEIN (Istituto Superiore Tecnico Artistico). Nelle facoltà di lavorazione del legno e del metallo, dei tessuti, della ceramica e della grafica editoriale vennero gettate le basi della futura professione del designer. Rodčenko iniziò a insegnare nel dipartimento di pittura nel 1920, per poi passare due anni più tardi alla facoltà di lavorazione del metallo, andando così di fatto a incidere notevolmente sulla preparazione professionale dei futuri designer.

Il decennio di vita dello VCHUTEMAS-VCHUTEIN (1920-1930)¹ costituisce anche il periodo di maggiore attività per alcuni artisti dell'avanguardia russa, tra cui Aleksandr Rodčenko (1891-1956). Lo VCHUTEMAS di Mosca costituisce una coesistenza unica di differenti generi, forme e correnti stilistiche dell'inizio del XX secolo. Un suo analogo, per innovazione e spirito avanguardistico, lo ritroviamo in Germania con il Bauhaus. Nella formazione e nella storia di entrambe le scuole la fotografia artistica è stata una delle colonne portanti.

Dai numerosi libri dedicati al Bauhaus si evince il ruolo determinante avuto dalla fotografia sia nell'estetica promossa dalla scuola sia nella formazione di giovani architetti e designer. Conosciamo i nomi di László Moholy-Nagy, Herbert Bayer e Walter Peterhans nonché i collage e i fotomontaggi realizzati dagli studenti dell'epoca. Le fotografie documentarie ci hanno tramandato l'aspetto degli edifici e degli interni, gli spettacoli teatrali di Oskar Schlemmer, i progetti realizzati durante i corsi, la vita studentesca. Rodčenko conosceva e apprezzava Moholy-Nagy e nel suo archivio conservava alcuni volumi della serie del Bauhaus, tra cui l'omonima rivista sulla cui copertina del primo numero del 1928 era raffigurata una natura morta di Herbert Bayer. La fotografia artistica dell'avanguardia divenne parte integrante della pedagogia e della cultura visiva dell'epoca, dando così un fondamentale apporto alla formazione di giovani artisti.

La fotografia come genere autonomo o materia d'insegnamento ai tempi dello VCHUTEMAS è molto meno nota. Conosciamo anonime fotografie di gruppo o di esposizioni. Lo storico dell'avanguardia russa Selim Chan Magomedov ha portato alla luce centinaia di fotografie di plastici realizzati da studenti del corso propedeutico "Spazio", tenuto allo VCHUTEMAS dagli insegnanti afferenti allo studio di architettura di Nikolaj Ladovskij. Questi, tra l'altro, era vicino di casa di Rodčenko; come ricorda la figlia, i due dividevano un balcone sul quale spesso si trovavano a conversare.

34 | L'epoca dello VCHUTEMAS (1920-1930) costituisce dunque il periodo più fecondo di Rodčenko come designer e artista poliedrico. Gli anni compresi tra il 1923 e il 1930 sono inoltre contraddistinti dai suoi esperimenti più arditissimi nel campo della fotografia. L'approdo dell'artista a tale medium era del resto inevitabile. Prima ancora di possedere una propria macchina, egli aveva collaborato alle riproduzioni delle opere d'arte conservate presso il Museo della Cultura Pittorica, dove tra il 1920 e il 1921 era a capo della sezione museale. Negli scatti realizzati nel 1920, insieme alla moglie, l'artista Varvara Stepanova, per la messa in scena dei *Musicisti girovaghi* lo vediamo già in azione nelle vesti di fotografo, attore e regista. Due anni più tardi si sarebbe cimentato con il collage e il fotomontaggio. Per potersi dedicare all'illustrazione e alla cartellonistica fu tuttavia necessario il passaggio alla fotografia. Così nel 1924 (oppure, con ogni probabilità, ancora alla fine del 1923) acquistò una macchina fotografica con cui iniziò da subito a lavorare sistematicamente. L'approdo alla fotografia è quindi dovuto inizialmente alla necessità di integrare la progettazione grafica, e solo più tardi si trasforma in una nuova forma espressiva. Rodčenko si è occupato di fotografia per più di 30 anni, dal 1924 fino alla fine dei suoi giorni. Ad appena due anni dagli esordi era un fotografo molto attivo e possedeva almeno tre macchine: una piccola a lastre 4x6, una di medio formato 9x12 e infine una di formato più grande 13x18. Ritratti, reportage, riproduzioni tecniche, nature morte, sperimentazioni fotografi-

che, competizioni sportive, scatti ad amici e conoscenti costituiscono il repertorio dei suoi soggetti principali. La selezione di fotografie per l'attuale mostra propone gli scatti più famosi di Rodčenko, tutti stampati, esposti e pubblicati dallo stesso autore nelle edizioni degli anni Venti e Trenta. Le prime prove di Rodčenko come fotografo sono costituite dai ritratti delle persone del suo ambiente: artisti, scrittori, poeti e architetti. Un cenno particolare meritano i membri del gruppo LEF, il Fronte di Sinistra delle Arti, che nel biennio 1923-1924 pubblicarono l'omonima rivista, redatta da Vladimir Majakovskij, poi ripresa nel 1927-1928 come "Novyj LEF". Autore di tutte le copertine fu Rodčenko che, proprio negli anni del LEF, realizzò molti dei suoi ritratti più famosi: la madre, Stepanova, Majakovskij, il pittore Aleksandr Ševčenko, ritratto con la tecnica della doppia esposizione, e il poeta e scrittore Sergej Tret'jakov. Questi era una personalità di spicco: grande viaggiatore e appassionato di fotografia, pensava che i metodi della cronaca e dell'indagine avrebbero finito per prevalere anche in letteratura. La rivista "Novyj LEF", tornata in circolazione nel 1927, divenne la tribuna da cui Rodčenko proclamò la sua nuova concezione della fotografia: una fotografia rivelatoria del mondo, che mostra gli oggetti e gli uomini senza metterli in scena, ma al contrario osservandoli da tutti i punti di vista possibili. Su ogni numero della rivista venivano stampati alcuni suoi scatti, mentre quasi in ogni numero compariva un commento oppure un articolo specifico sulla fotografia artistica. L'epoca del LEF

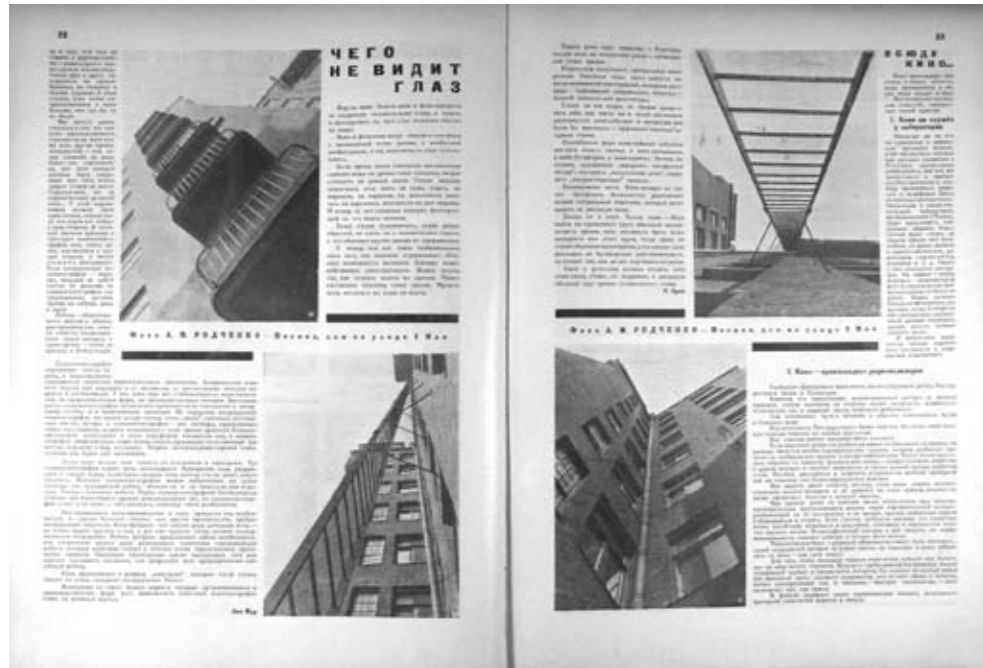
Herbert Bayer, copertina della rivista "Bauhaus", n. 1, 1928



costituisce il periodo di maggiore attività del costruttivismo russo e di Rodčenko stesso. In questi anni, una forma d'arte completamente nuova, il design, fece la sua comparsa: iniziarono così a uscire libri straordinari che forgiarono lo stile degli anni Venti, imitato ancora oggi. Per Rodčenko fu un periodo di sperimentazione simultanea in diversi ambiti creativi, dalla fotografia al cinema, dalla grafica editoriale alla pubblicità, dal teatro al design. L'originalità dei suoi scatti è dovuta in buona parte al principio degli scorci architettonici. Non a caso Rodčenko ha sempre annoverato, tra i suoi cicli fotografici più significativi, «le serie di studi della città, realizzati in scorci dall'alto». Nella pittura astratta degli anni 1917-1920, integrando superfici e forme nello spazio, egli formulò un mondo subordinato alla propria immaginazione e costituito da prototipi archi-

² V. PERCOV, *Grafik sovremenogo LEFa*, "Novyj LEF", 1927, n. 1, p. 17.

35 | tettonici e arti del futuro. Anche nella sua fotografia incontriamo immagini astratte ma queste, grazie alla tecnica, risultano elaborate nel minimo dettaglio. Per di più, l'artista permette sempre di ipotizzare quale sia stato il materiale di partenza di una determinata composizione geometrica o di luce: una casa, una caraffa di vetro oppure i gradini di una scalinata. Nella fotografia non oggettiva osserviamo così un'inattesa obiettività nella rappresentazione del mondo reale. Ogni nuovo punto di vista non soltanto amplifica la nostra percezione spaziale del mondo, ma ci insegna anche a vedere in più modi la complessità della realtà circostante. Per Rodčenko ogni soggetto nuovo è legato indissolubilmente a una nuova forma espressiva. Per questo motivo egli ha messo a frutto tutto il proprio bagaglio di artista nella fotografia e nel design, creando nuovi modi di vedere. Rodčenko sognava una vita, un'arte e un lavoro costruiti con nuove tecnologie e secondo criteri razionali. I fotoreportage di Rodčenko, pur distinguendosi l'un l'altro per l'idea alla base, per i materiali e le inquadrature, sono sempre saturi di informazioni in quanto mostrano la vita in tutte le sue sfaccettature. Questa trattazione dei fatti risente in buona parte dell'impostazione letteraria dei membri del gruppo LEF e della loro alta considerazione per ogni sorta di documento, che fosse scritto, figurativo o fotografico. Nell'articolo di Viktor Percov, *Il piano attuale del LEF*, troviamo ad esempio la frase: «L'obiettivo ha arrestato il fatto»². Anche Rodčenko era fautore di un'arte che tendesse al fatto, all'oggettività e alla



I primi scorci fotografici di Rodčenko pubblicati in "Sovetskoe kino", n. 2, 1926

documentazione. Nei suoi articoli sulla fotografia e sulla fine della pittura da cavalletto, egli non smetteva mai di sottolineare quanto le potenzialità documentarie e "fatologiche" dell'immagine pittorica, sfruttate a lungo e con successo nel passato, venissero ora messe in pratica assai più efficacemente dalla fotografia. Per Rodčenko il "fatto" non è soltanto la "pratica sociale della vita", di cui scrivevano i membri del LEF, ma anche la realtà visiva che prende corpo nella fotografia.

Rodčenko avviò i suoi esperimenti fotografici studiando la prospettiva, la composizione geometrica, le curve, i frammenti e gli scorci. Non condivideva la pratica fotografica, diffusa in quegli anni, del punto di osservazione posto davanti all'occhio oppure, come egli era solito dire, "dall'ombelico". Egli si serviva di attrezzature facilmente accessibili in quegli anni, come una macchina 9x12 e una Kodak amatoriale, che usava in maniera flessibile e versatile, dimostrando così che la macchina vede tutto in maniera diversa rispetto all'occhio

umano, e che l'obiettivo può essere puntato in qualsiasi angolazione. Assemblando un'inquadratura come una costruzione, egli mostrò efficacemente il mondo da nuovi punti di vista, dimostrando che nella prospettiva esiste anche un piano verticale. Verso la fine degli anni Venti, nelle sue fotografie con la Leica introdusse la diagonale come principio di intensità compositiva. Fotografando la vita urbana, le residenze universitarie o il centro di radio-diffusione, si interessò e si occupò simultaneamente di nuove tecnologie e di tutte le forme d'arte.

Cos'è lo scorcio nell'ambito della fotografia artistica dell'inizio del XX secolo, nell'ambito di quella che potremmo definire la fotografia moderna? È uno degli elementi peculiari del linguaggio figurativo della fotografia e del cinema, insieme al primo piano, alla geometrizzazione estrema delle forme, al ricorso a strumenti come il ritmo e il metro e alla prassi di conferire movimento a un'inquadratura tramite una doppia esposizione oppure con composi-

zioni dinamiche, il più delle volte diagonali. Lo scorcio è uno sguardo non frontale, "dall'ombelico", ma verso l'alto o verso il basso. In questo modo le ombre dei pedoni, riprese da una prospettiva a volo d'uccello, si allungano sull'asfalto fino a quasi straripare sulle pareti degli edifici e delle costruzioni metalliche. Scorciare significa mostrare gli oggetti con una riduzione drastica delle forme comprese tra il primo piano e la profondità, e pertanto accentuare la prospettiva disegnata, trasmessa e riprodotta in maniera nitida e oggettiva dalla macchina da presa oppure fotografica. L'attività fotografica di Rodčenko si salda all'esperienza di registi e operatori cinematografici, di fotografi che lavorano per la stampa e con il fotomontaggio, quindi all'esperienza di artisti essenzialmente multimediali.

Il destino della fotografia moderna in Russia fu tale che il dibattito sullo scorcio risultò più acceso nelle pratiche e nelle polemiche che non nella critica ufficiale della fotografia. Nel maggio del 1926, sul secondo numero della giovane rivista "Sovetskoe foto", fu pubblicato un *pamphlet* a firma di Osip Brik dal titolo *L'inquadratura contro il quadro*. L'articolo si fondava sull'idea che la pittura stesse cedendo il proprio posto alla fotografia come mezzo artistico e di rappresentazione della realtà. Due fotografie di Rodčenko, una panoramica sui tetti innevati di Mosca allineati in prospettiva e lo scorcio di un cortile, servirono da illustrazione alla tesi di Brik secondo la quale

i migliori detrattori dell'estetica pittorica sono i pittori di una volta [...]. Essi si sono allontanati

consapevolmente dal quadro dipinto e consapevolmente si batteranno per l'inquadratura fotografica. Uno di questi è Aleksandr Rodčenko, un tempo brillante pittore, oggi fotografo convinto. Sua intenzione dichiarata è di allontanarsi dai principi pittorici del quadro, per abbracciare le leggi dell'inquadratura e della composizione fotografica³.

Questo scritto segnò il debutto di Rodčenko nell'editoria fotografica; un anno dopo avrebbe esordito nelle esposizioni di tale ambito.

Ho pubblicato i miei primi lavori fotografici nella rivista "LEF", di cui ero attivo collaboratore, oltre che membro dell'omonimo gruppo. Ho aperto nuovi spazi per la fotografia e sostenuto il diritto alla sperimentazione. Ho lottato contro la consuetudine e la fossilizzazione della fotografia strettamente professionale, affidandole compiti di ordine ideologico. L'ho quindi portata al livello delle altre arti, ponendo un maggiore risalto alle problematiche legate alla forma e al sapere artistico⁴.

I suoi scorci comprendono anche oggetti, come una caraffa o un vaso di vetro appoggiati su una lastra trasparente e fotografati dal basso:

Questa pratica ci permette di cambiare la visione consueta degli oggetti che quotidianamente ci circondano. L'obiettivo della macchina fotografica è la pupilla della persona istruita nella società socialista⁵.

Nel campo della fotografia, Rodčenko continuò i suoi esperimenti compositivi occupandosi di astrazione geometrica, dando così un fondamentale apporto alla fotografia moderna del XX secolo e a quello stile che, nell'ambito russo, potremmo definire "costruttivismo fotografico".

Gli scorci dei *Pionieri* di Rodčenko, incentrati sulla figura umana, sull'architettura e sulla tecnica, pongono due questioni di fondamentale importanza. La prima ri-

³ O. BRIK, *Foto-kadr protiv kartiny*, "Sovetskoe foto", 1926, n. 2, p. 42; 1927, n. 8, p. 232.

⁴ A. RODČENKO, *Autobiografija*, 1939.

⁵ A. RODČENKO, *K foto v etom nomere*, "Novyj LEF", 1928, n. 3, p. 29.

38 | guarda la nostra percezione di un oggetto rappresentato mediante uno scorcio inconsueto, che risulterà inevitabilmente deformato rispetto alle proporzioni e alle forme cui siamo abituati. Forse proprio quando si applica alla figura umana lo scorcio ci appare inizialmente così anomalo e repulsivo. Anche il celebre quadro con il *Cristo morto* di Andrea Mantegna è uno scorcio. Questo risulta tuttavia attenuato in quanto non vi sono contrasti stridenti tra le parti del corpo raffigurate in primo e secondo piano. Così potremmo vedere una persona, fotografandola da lontano con un teleobiettivo. La dimensione della profondità è sì ridotta, ma nell'insieme la figura non ha un aspetto così anomalo come il *Pioniere* di Rodčenko. Quest'ultimo era convinto che solo con il tempo l'esperienza visiva dell'uomo ci avrebbe abituato allo scorcio come norma percettiva. Da collegare a questo fenomeno sono le costruzioni di edifici a più piani, con il conseguente innalzamento del punto di vista sul mondo, e l'aumento della velocità dei trasporti, quindi tutte le innovazioni introdotte dalla civiltà urbana nella vita di tutti i giorni. Così la prima questione, quella dell'abitudine allo scorcio come forma naturale di visione, si risolve soltanto acquisendo nuove forme di esperienze visive personali oppure attraverso opere d'arte che introducono lo scorcio nella cultura della fruizione visiva.

Al giorno d'oggi le prospettive più interessanti sono "dall'alto in basso" e "dal basso in alto", e su queste bisogna lavorare. Non so chi le abbia inventate, ma penso che esistano da molto tempo. Le voglio sostenere e divulgare a tal punto che la gente finisca per farle proprie⁶.

La seconda questione riguarda la misura artistica dello scorcio e la relazione che intercorre tra questa rappresentazione tecnicamente rigorosa e la forma artistica propriamente detta. Le case, le strutture metalliche, le stoviglie di vetro, insomma tutto quello che viene utilizzato come modello per gli scorci fotografici di Rodčenko può essere percepito senza particolari difficoltà. Il punto è che l'occhio e il cervello correggono in continuazione le deformazioni e le semplificazioni delle forme dovute ai diversi punti di vista. Il visibile viene così "aggiustato". Quello che vediamo negli scorci fotografici invece non viene corretto, in quanto possiede una propria geometria e un'estensione ottica alle quali l'occhio si è abituato. Proprio negli oggetti costruiti artificialmente e secondo un preciso progetto, come l'architettura, il design e le nuove tecnologie, si manifestano in maniera più evidente le leggi dell'ottica. Se ci imbattessimo in oggetti mai visti prima, amorfi e privi di una struttura pianificata, non potremmo individuarne né il punto di vista, né percepirne esteticamente e in maniera nitida lo spazio, come invece accade nei lavori di Rodčenko o di altri esponenti della fotografia d'avanguardia.

Queste fotografie vengono percepite a livello di categorie generali quali forma, struttura, spazio ritmo, massa e fattura, quindi come composizioni non figurative e non oggettive. Per questo motivo Rodčenko affermava, a ragione, che nello scorciare edifici e costruzioni egli praticava una fotografia non-oggettiva, quindi astratta. È come se in questi lavori anche noi potessimo risalire alle circostanze che hanno portato il foto-

grafo a scegliere un frammento piuttosto che un altro, cercando la combinazione di forme più espressiva e l'accostamento di oggetti più carico di significati. Una reciproca alternanza di piani, di linee del disegno, di verticali e orizzontali, di luci e di ombre stimola l'occhio dell'autore, che fissa questa realtà come struttura compositiva integra e rigorosa. Davanti a una fotografia, l'occhio del fruitore è quindi già sollecitato dal nitore e dalla tensione ottenuti dall'autore. Così un'immagine strutturata in maniera rigorosa e ricca di contrasti e di ritmo, come una fotografia di Rodčenko, viene recepita e impressa meglio nella memoria.

Rodčenko non si è occupato nello specifico di percezione visiva dello spazio e delle forme nella fotografia. Detto questo, possiamo supporre che conoscesse le funzioni degli assi principali di una composizione e delle griglie percettive che determinano la fruizione di una fotografia. Nello scorciare una figura umana egli cercava di evidenziarne l'asse compositivo, che fosse diagonale, verticale, a zig-zag, o altro ancora. Il *Pioniere trombettista* o la *Pioniera* rappresentano due casi estremi nella scala degli scorci di Rodčenko. Negli altri suoi lavori, come i ritratti o le serie dedicate agli atleti, egli non arrivò mai a esasperare in maniera così drammatica la scena rappresentata con un innalzamento o abbassamento estremo del punto di osservazione.

Per quanto possa sembrare strano, in una composizione del genere lo spazio e la profondità spariscono quasi del tutto, secondo una prassi poi portata avanti da altri fotografi. Rodčenko raramente appiattiva lo spazio, da lui considerato il principale

elemento plastico della fotografia, capace di distinguerla dalla pittura e dalla trattazione pittorica dello spazio. Le fotografie di Rodčenko sottolineano in maniera radicale tutte le coordinate e sono assonometriche. Parlando di sguardi abituati e non abituati alle cose, vale la pena menzionare un principio di Rodčenko, spesso frainteso dalla critica come "incomprensibilità" della sua fotografia. Rodčenko sollecitava i fotografi a mostrare un oggetto dal massimo numero di angolazioni possibili e a «renderlo visibile da tutte le parti». Questo è particolarmente importante per gli oggetti nuovi, la cui forma non è stata ancora assimilata. Così egli mostrò il ripetitore radiofonico della torre Šuchov, da lontano, ma anche di lato e dal basso, in una serie di inquadrature che colpiscono per l'incredibile taglio prospettico costruito sull'altezza vertiginosa della struttura metallica.

Per dirla in breve: per insegnare a una persona a vedere da nuove prospettive è necessario fotografare oggetti a lui familiari in posizioni inaspettate e da punti di vista del tutto nuovi, e oggetti nuovi da prospettive differenti, dando così un'immagine completa dell'oggetto⁷.

Nell'ottobre del 1928, presso la Facoltà di lavorazione del legno e del metallo dello VCHUTEIN⁸, si formò una cerchia di fotografi, il cui programma delle lezioni, stilato da Rodčenko, sarebbe stato attuato solo più avanti. In quell'anno Rodčenko aveva alle spalle otto anni di esperienza nella didattica: tra il 1920 e il 1922 aveva insegnato composizione astratta e geometrica ad aspiranti pittori, grafici e designer, mentre dal 1922 teneva un corso di design presso la Facoltà di lavorazione del metallo. I suoi

⁷ A. RODČENKO, *Puti sovremennoj fotografii*, "Novyj LEF", 1928, n. 9; anche in Id., *Opyty dlja buduščego*, Moskva, Grant, 1996, p. 198.

⁸ Lo VCHUTEIN (Istituto Superiore Tecnico Artistico, 1926-1930) andò a sostituire lo VCHUTEINMAS, riorganizzato nel 1926 dal Rettore, nonché sociologo e storico del teatro, Pavel Novickij.

⁶ A. RODČENKO, *Krupnaja bezgramotnost' ili melkaja gadost'*, "Novyj LEF", 1928, n. 6, p. 43.



La prima macchina fotografica di Rodčenko in formato 9x12

studenti ideavano nuovi oggetti di metallo come modelli di tavoli polifunzionali, chioschi modulabili e lampade adattabili. Nel 1928 avviò il corso di disegno tecnico per gli studenti della Facoltà unificata di lavorazione del legno e del metallo. Il corso di disegno tecnico comprendeva lo studio della costruzione e della struttura degli oggetti, delle loro forme e funzioni, e avrebbe quindi potuto includere benissimo anche la fotografia. Nell'autunno del 1928 Rodčenko era già alquanto noto tra i giovani fotografi grazie anche ad alcuni suoi lavori pubblicati sulla rivista "Krasnoe studenčestvo". Inoltre, un po' ovunque, venivano organizzati dei circoli di fotografia. In considerazione di tutto questo, lo VCHUTEIN, istituto all'avanguardia nell'ambito delle arti, non poté non proporre un circolo di fotografia. Gli iscritti erano sei: cinque mobiliere e uno studente della facoltà della lavorazione del metallo.

È assai probabile che, su impulso di questo circolo, Rodčenko stesso iniziasse a scattare fotografie a lezione. Nelle officine di lavorazione del legno e del metallo egli fotografò, con ogni probabilità di nascosto, Vladimir Tatlin nel suo studio e alcuni studenti intenti a montare un plastico. Due studenti di Rodčenko, Vladimir Meščerin e Abram Damskij, progettaron e costruirono nelle officine dello VCHUTEIN un idroscivolante. Tutte le fasi di assemblaggio e trasporto dell'idroscivolante nella Moscovia sono fissate in scatti da Rodčenko.

Il circolo fotografico di Rodčenko costituisce il primo esempio a noi noto di un corso di fotografia per giovani designer. Interessante a tale proposito sono le sue proposte

per il programma:

- 1) Familiarità con la macchina fotografica
- 2) Presentazione di modelli contemporanei di macchine fotografiche.

Tra queste Rodčenko probabilmente poteva annoverare la sua Leica, acquistata di recente, e altre macchine di sua proprietà e di formato medio, tra cui una IKA 4x6 e una Kodak a pellicola, così come *dépliant* pubblicitari e riviste specializzate in fotografia.

- 3) Dimostrazione di esempi di reportage fotografico. Sedute fotografiche durante le lezioni e attività di laboratorio. Sviluppo del negativo. Correzioni: rafforzamento e indebolimento. Sviluppo del positivo. Ingrandimento.

Segue quindi l'annotazione:

Non intendo affrontare nello specifico uno studio delle varie tecniche fotografiche, innanzitutto perché nel corso dell'anno non resterà molto tempo, e poi perché un programma del genere si può trovare in un qualsiasi manuale di fotografia.

La parte più interessante è costituita dalle esercitazioni pratiche:

- Esercizi di composizione.
- Selezione del soggetto a scelta tra natura morta, figura umana, foto di gruppo e architettura.
- Studio dell'oggetto.
- Fotografie dell'oggetto da più punti di vista e con diverse illuminazioni.
- Esercitazioni di reportage, con sessioni fotografiche sia di gruppo sia individuali, sotto la guida dell'insegnante.
- Partecipazione a un concorso a scelta.

Particolarmente interessanti sono i soggetti dei reportage fotografici, per i quali Rodčenko elaborò un programma talmente concreto da sembrare quasi scritto per

se stesso. In esso troviamo tutti gli aspetti della vita che lo interessano come artista del sociale e acuto osservatore della vita.

1 Fotografie alle fermate A, B, C del tram. Di mattina e di pomeriggio

2 Caratterizzazione dei passeggeri alle fermate del tram, A, B, C. Di mattina e di pomeriggio

3 Zoo

4 Mercato

5 Ufficio di collocamento

6 Entrata e uscita dalle fabbriche

7 Lavori all'aperto

8 Commercio all'aperto

9 Vettrine di Mosca

a) vetrine di strade specifiche

b) vetrine di esercizi commerciali, come ad esempio cooperative, negozi di tessuti o di attrezzatura tecnica

10 Venditori ambulanti

a) venditori di giocattoli e di fattucchiere

b) venditori di articoli di profumeria e di calze

c) fruttivendoli e simili

11 Ufficio informazioni

12 Kuzneckij most⁹ e il centro del quartiere operaio

13 Reportage segreto a pedinamento di una persona nell'arco di una giornata

a) per strada

b) in ufficio

c) in università

14 Esercitazione obbligatoria: fotografare una persona nota come, ad esempio, il Rettore dell'Istituto, Kalinin, Krupskaja etc. Da realizzare nell'arco di una giornata.

15 Fotografie sui seguenti temi:

Abbasso la burocrazia!

Abbasso l'alcolismo!

Abbasso la prostituzione!

Regime economico

Razionalizzazione

Il progetto risale al 10 marzo 1928, quindi ancora all'anno accademico 1927/28, poco prima della sessione fotografica estiva realizzata da Rodčenko sulla Sretenka su incarico della rivista "Rabočaja gazeta" e prima ancora dell'acquisto della sua Leica. Del programma colpisce l'attualità dei compiti

assegnati, l'aspetto di indagine sociale del reportage nonché le richieste piuttosto audaci di Rodčenko ai suoi studenti di sorvegliare i politici dell'epoca o di registrare anche gli aspetti negativi della vita. Di lì a qualche anno per un reportage del genere si sarebbe dovuto richiedere un permesso speciale, e chi avrebbe autorizzato uno studente a fotografare un'eminenza grigia del Partito come Kalinin durante un congresso o un incontro di natura privata? Certo, fotografare il rettore dell'Istituto sarebbe stato più semplice.

Non sappiamo come finirono le lezioni del circolo fotografico, ma è risaputo che durarono tutto l'anno accademico 1928/29. Questa volta Rodčenko iniziò con uno studio del fotogramma e un lavoro sulle ombre e sulle silhouette. Una testimonianza di quel periodo ci è data da Sergej Urusevskij, allora studente della Facoltà di grafica, più tardi operatore cinematografico e autore delle riuscite inquadrature del film *Quando volano le cicogne* (1957):

Ci condusse nel laboratorio di fotografia. Stese sul tavolo un foglio di carta bianca. La illuminò di lato con una lampada. Tra la fonte di luce e la carta mise alcuni oggetti la cui ombra si rifletteva sulla carta. Cambiò quindi la carta semplice con una carta fotografica, la illuminò e comincio a lavorarci sopra. Ottenne una composizione molto curiosa. Quindi invitò ognuno di noi a fare la stessa cosa. Ci mettemmo così a creare delle composizioni con gli oggetti più disparati: un'ampolla, un paio di occhiali, un pezzo di tela, forbici, chiavi, monete, pennelli, fiammiferi, un merletto, stoviglie di vetro. Tutto questo divenne oggetto delle nostre esercitazioni. Quando sulla carta appariva una composizione interessante e a nostro avviso ricca di contenuti, la sviluppavamo. Sulla carta fotografica si stagliavano così i profili degli oggetti con le loro stravaganti ombre. Questo lavoro ci appassionò a tal punto da

trasformarsi in un gioco unico nel suo genere, e spesso, una volta tornati a casa, continuavamo ad assemblare composizioni fantastiche, illuminando la carta fotografica con i raggi del sole calante. Il gioco che più ci entusiasmava era quello con le ombre degli oggetti di vetro. In queste prove di laboratorio un po' alla volta arrivammo a capire cosa fossero la luce e l'ombra, la lotta tra il bianco e il nero, e quindi a cogliere la natura del materiale fotografico, quindi della fotografia stessa.¹⁰

Urusevskij ci ha lasciato una viva testimonianza del metodo di insegnamento fondato sul teatro delle ombre. Se la maggior parte dei lavori realizzati con la tecnica del fotogramma presentava una disposizione orizzontale degli oggetti e un'illuminazione verticale, Rodčenko sperimentò la collocazione verticale degli oggetti e della carta e una traiettoria orizzontale o angolare dei fasci di luce. Questa opzione è assai più naturale in quanto presenta analogie con l'illuminazione solare. Rodčenko finì così per concentrarsi su composizioni non di oggetti, bensì di ombre. Questo principio è alla base di alcuni fotogrammi di Grigorij Zimin, architetto diplomato allo VCHU-TEMAS/VCHUTEIN e attivo come artista e allestitore dalla fine degli anni Venti fino alla fine degli anni Trenta. Negli stessi anni Rodčenko, nell'articolo *La fotografia e gli studenti* apparso sulla rivista "Krasnoe studentčestvo", si era rivolto agli allievi con un appello a documentare la vita e lo studio e a vedere in maniera seriale, accompagnando gli scatti con osservazioni acute. La scuola di fotografia di Rodčenko poggia su tre pilastri. In primo luogo la composizione, intesa come un sistema ragionato capace di accogliere al suo interno diversi dettagli, secondo schemi geometrici e un

¹⁰ S. URUSEVSKIJ, *Neskol'ko slov o Rodčenko*, "Sovetskoe kino", 1967, n. 12, p. 104.

⁹ Quartiere centrale di Mosca.

approccio progettuale al lavoro. Quindi, una pronunciata funzione socio-culturale e documentaria, intesa come uno sguardo esteso a tutte le attività dell'uomo partecipe all'edificazione di una nuova società. Infine, una sperimentazione continua, coadiuvata da una padronanza delle luci, delle ombre e dell'ottica come strumenti figurativi e compositivi.

Nelle fotografie sperimentali di Rodčenko troviamo sempre una soluzione a problemi puramente formali con mezzi minimalistici. Nelle sue prospettive angolari di edifici, cortili, fontane o oggetti di vetro, egli crea immagini generalizzate e ridotte ai minimi termini. Tuttavia, assai di frequente, la vita riserva delle sorprese, portando con sé elementi di imprevedibilità di cui la fotografia si fa portatrice. Una persona che sale per una scala antincendio indossa un vestito non qualsiasi, ma in puro stile costruttivista: un berretto con visiera, una camicia, delle calosce. Non da pilota, e nemmeno da costruttore. Quindi l'abbigliamento dell'uomo, la scala antincendio e l'edificio stesso, pur se degli anni Dieci, rientrano perfettamente nell'estetica della fotografia al punto di sembrare diretta emanazione di un'unica epoca, ossia gli anni Venti. Un giovane in camicia e con il colletto sbottonato sta in piedi sotto la tettoia d'ingresso di una residenza universitaria. Al petto porta il distintivo del KIM¹¹ mentre sul volto ha stampato un sorriso sincero e abbagliante. In poche parole, siamo davanti a un documento dell'epoca. Una donna porta un bambino in braccio su per le scale che collegano la riva della Moscovia alla Cattedrale del Cristo Salvatore. Gli scalini si alternano in bande

44 | bianche e nere fortemente contrastate. Un fatto transitorio si è così trasformato in un simbolo. Non a caso questa inquadratura da molti è associata alla scalinata del film *La corazzata Potemkin* di Ejzenštejn. Un altro scatto, realizzato nello stesso posto ma con altri personaggi, non avrebbe certo segnato allo stesso modo l'immaginario collettivo.

In altre occasioni Rodčenko si rivela essere un acuto osservatore della quotidianità, come nelle fotografie dei chioschi dei giornali, dei pedoni sulla strada o della pubblicità della sede del MOSEL'PROM¹¹. Si tratta di indagini sul tema della città, dei suoi cantieri, del contrapporsi tra vecchio e nuovo, dell'impiego di nuove tecnologie e nuove abitudini, come vediamo nelle fotografie della residenza universitaria di Lefortovo. Rodčenko individua e fotografa i soggetti come se fossero ripresi da un operatore cinematografico in movimento, ossia estrapolando dei frammenti dalla realtà e riproducendoli in una panoramica. Grazie al dinamismo impresso alle inquadrature, egli permette allo spettatore di vedere la scena in maniera più nitida.

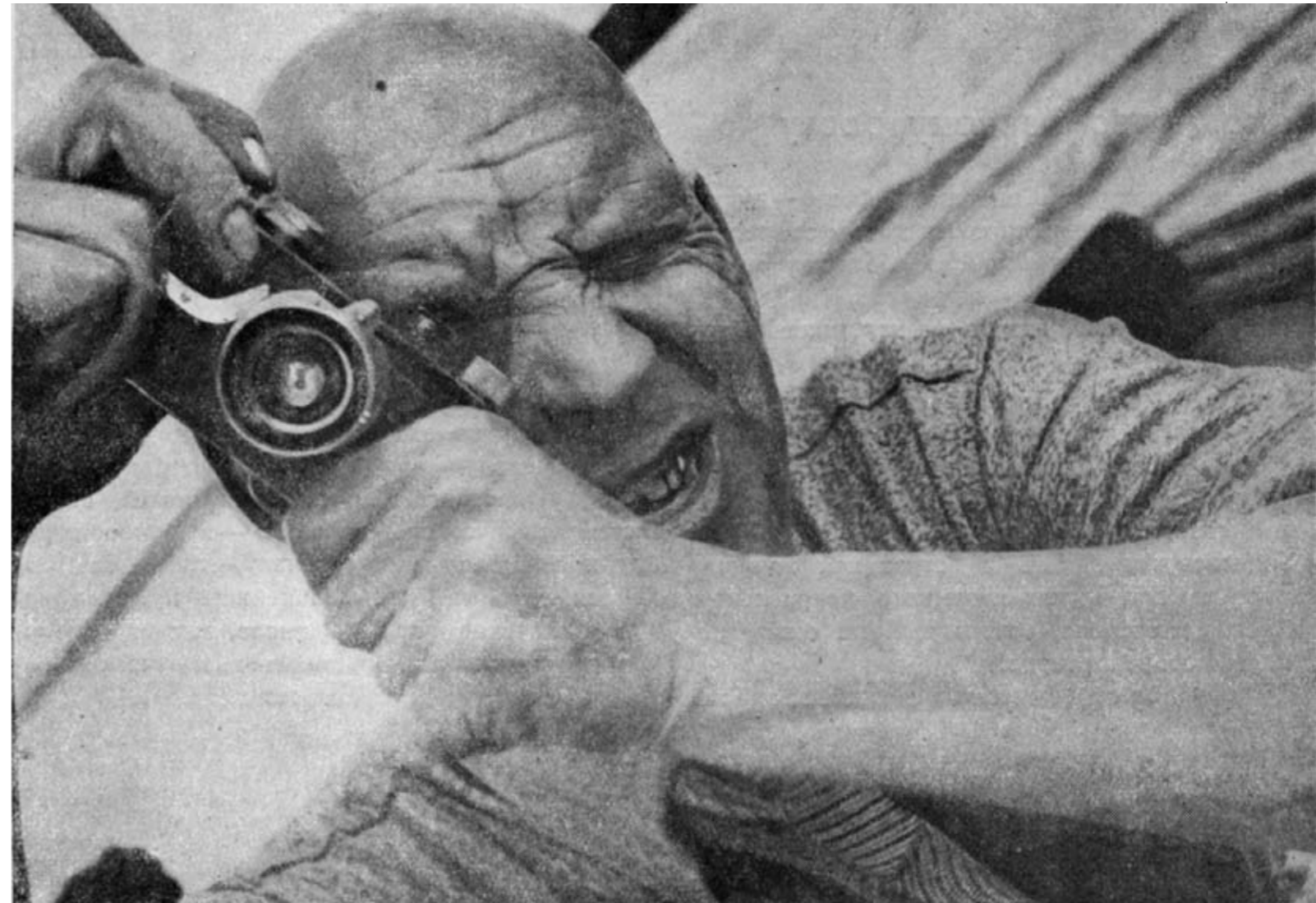
Il segreto del fascino delle fotografie di Rodčenko sta forse proprio nella loro sinteticità. In esse egli ottiene una sintesi di nuove tecniche figurative e forze dello sguardo, di realismo e di autenticità, di

differenti composizioni cariche di tensione e di acume, e per questo motivo irripetibili. Si tratta in sostanza di una sintesi di elementi pianificati e circostanze casuali. Rodčenko fu minimalista nelle arti. Ogni sua fotografia sperimentale è la manifestazione di un principio ridotto alla forma pura. Questo è riscontrabile, ad esempio, nelle sue nature morte con oggetti di vetro, in cui analizza la trasparenza, la rifrazione della luce e le possibili composizioni geometriche.

Rodčenko ci mostra non tanto un edificio, quanto i principi della visuale a scorcio; non tanto un calice di vetro, quanto la geometria delle forme e i principi della simmetria; non tanto il frammento di un'automobile quanto l'idea della struttura e dell'organizzazione insita nella tecnologia; non tanto la ginnastica come attività sportiva, quanto il momento dello slancio dell'atleta. Nella fotografia *Corse all'ippodromo di Mosca* (1935) lo scorcio, il primo piano della pista, e l'istante fissato con precisione trasmettono perfettamente il ritmo serrato della competizione. In questo scatto è racchiusa l'intima essenza di Rodčenko: la sua perseveranza e coerenza, la sua dedizione a un'attività poliedrica e multiforme, il suo spirito di osservazione e il suo interesse verso tutti gli aspetti della vita.

¹¹ Acronimo di Internazionale Comunista dei Giovani, associazione istituita all'interno del Komintern (Internazionale Comunista) nel 1919 e sciolta nel 1943.

¹² Acronimo di Unione Moscovita delle Imprese della Lavorazione dei Prodotti dell'Agricoltura.



Rodčenko con la sua Leica in occasione dell'apertura del canale Mosca-Volga. Fotografia di Vadim Kovrigin, 1934

"SPACE VKHUTEMAS": DIDACTICS AND DESIGN IN SOVIET RUSSIA

Silvia Burini

VKHUTEMAS played a vital role in the birth of a new school of Soviet art, in the formation of an original artistic culture, and in the development of avant-garde. It was during the Twenties that design started in the USSR – the school was active from 1920 to 1930. The most influential theories were formed precisely at VKHUTEMAS, under the guidance of masters like Tatlin, Rodchenko and El Lissitzky. VKHUTEMAS, like Bauhaus, far transcends the boundaries of the elaboration of a new teaching method. It is true that both institutions gave origin to unique and inimitable art school models and yet – even though their pedagogical experience as well as the procedure of forming structures for the teaching process are very interesting – the role of Bauhaus and VKHUTEMAS cannot be reduced exclusively to this. These institutions were active in a period in which interrelationship between different types of arts and scientific and technical innovations led to the creation of new styles in the architecture of the time as well as the emergence of design. It is therefore necessary to consider

these two centres just as essential generators of artistic processes in many ways also related to one another. As for VKHUTEMAS, it was not only an innovative educational experiment, but also the creation of a new professional language – never existed before –, born under the direct influence of the greatest exponents of the most advanced artistic currents of the moment. What was perhaps the most important element, which defines the role of VKHUTEMAS (and of Bauhaus too) in the development of their contemporary art forms, was the ability to build up a new attitude toward the living space, to produce new creative trends and to develop new styles. VKHUTEMAS legacy concerns therefore not only the elaboration of a teaching method, but is a complex conglomerate of professional means and processes that have been “incubated” in between the walls of this institution. However, while the legacy of Bauhaus in this area has been deeply studied, catalogued and organically introduced into the scientific circuit, that of VKHUTEMAS had a different fate.

ALEKSANDR RODCHENKO: PHOTOS FROM VKHUTEMAS

Aleksandr Lavrent'ev

VKHUTEMAS in Moscow experienced a unique co-existence of different currents, genres and stylistic expressions of the twentieth century, one of the most important of which was photography. This is due largely to Aleksandr Rodchenko, versatile artist, who in 1924 switched from graphics to photography, an activity that he remained

committed to until the end of his days. In 1928 VKHUTEMAS started the first known photography course for young designers. The lectures program, written by Rodchenko himself, included both laboratory exercises – such as experiments with impressions of objects and their shadows on photosensitive paper – as well as

outdoor activities – like reportages on individuals, often taken in secret, or different aspects and phenomena of city life. In the same period, Rodchenko also began to document the internal activity of VKHUTEMAS with a series of shots almost unknown to the general public. Rodchenko's school of photography was based on three pillars. In the first place, composition, which he understood as a reasoned system that accommodates different details with a similar design approach. Then, a prominent socio-cultural and documentary function, whose aim is to address a sympathising gaze to all human activities. Finally, a continue experimentation, supported by mastery of light and optics as figurative and compositional tools.

WATCHING THE WORLD FROM ALL SIDES

Guido Cecere

Aleksandr Rodchenko is one of those figures whose appreciation and reputation continues to grow, even decades after his death. This is because there is a prophetic quality in his work, and in particular in his photographic work, which makes him modern and absolutely functional to a didactic method, striving to teach the younger generations how precious was the rejuvenation boost generated by the artistic avant-garde during the twentieth century. One of the great merits of this artist was he understood, in those crucial Twenties, when similar tendencies appeared in the U.S. and Europe, that photography had “to use its own means” and be proud of its precision and realism, and ceasing to be pictorial, which means similar to painting, its “bigger sister”. The testimonies of his teaching experience at VKHUTEMAS from 1920 to 1930, contained in

The originality of Rodchenko's photos is due to the foreshortening principle, defined as a reduction of forms to a minimum and unusual perspective, usually from the top or bottom, allowing the viewer to understand different facets of reality. The foreshortenings are perceived in terms of general categories such as shape, structure, space and rhythm, as well as non-figurative compositions: for this same reason Rodchenko claimed to practice a non-objective, abstract photography. And this, also within the conviction that the earlier possibilities of painting in documenting an event, exploited successfully in the past, were now put into practice much more efficiently by photography.