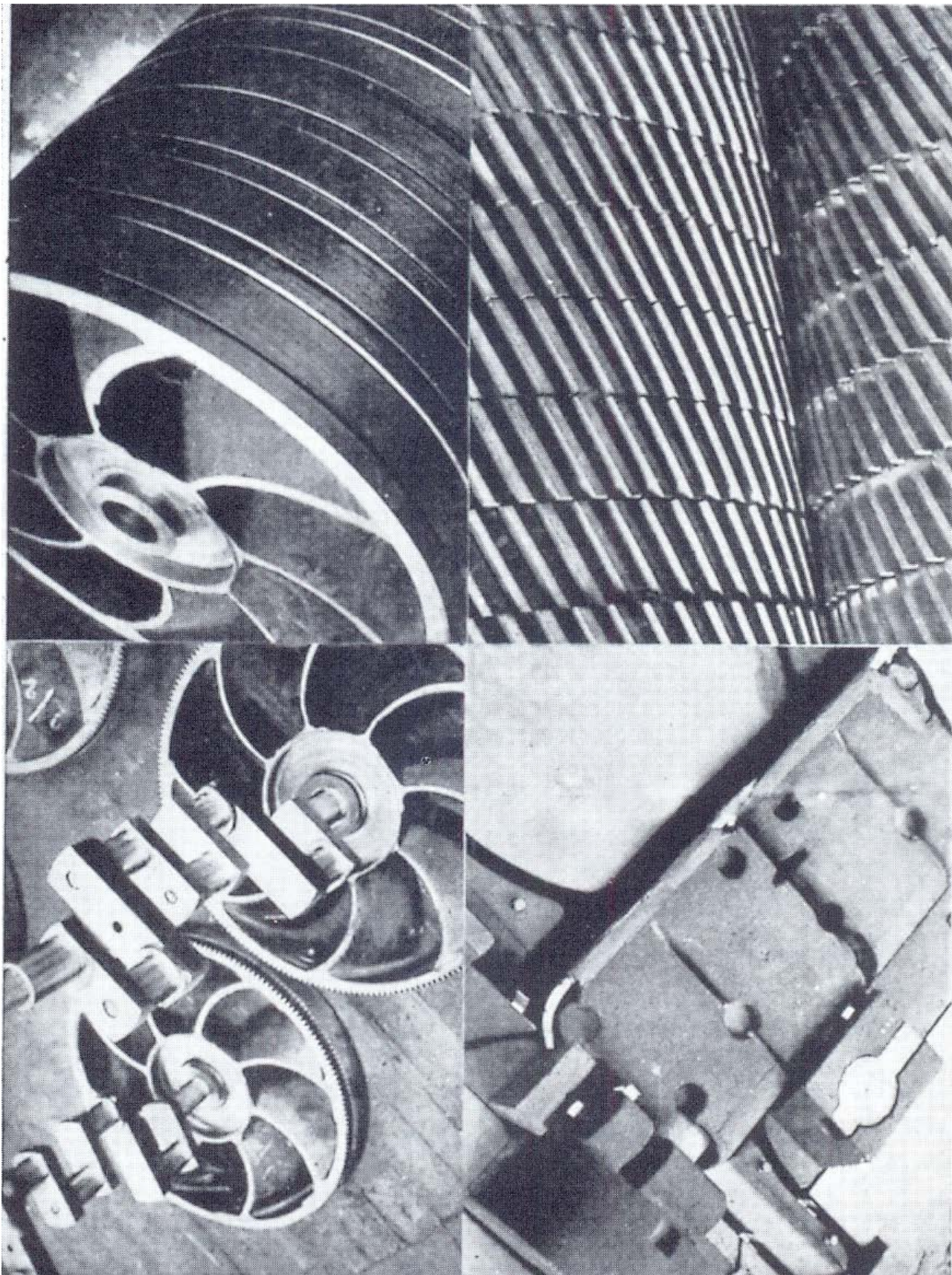


Reportasjefotografen Rodsjenko



Fra Tupitsyn, The Soviet Photograph, Yale University Press, 1996

I 1928 og et par år framover skaper Aleksandr Rodsjenko et nytt uttrykk for reportasjefotografiet. Han forlater det estetiserende fotografiet han er blitt kjent for og skaper i stedet et tett, åpent, fragmentarisk uttrykk som skal dokumentere Sovjetunionen i utvikling.

Av Per Terje Naalsund

Mange fenomener går i glemselen i løpet av historiens gang. Én av dem er Aleksandr Rodsjenkos (1891–1956) prestasjoner som reportasjefotograf i årene 1928–1932.

Multikunstneren

Det er trolig flere grunner til at vi kjenner lite til reportasjefotografen Rodsjenko. Han var en multikunstner, og det er ikke merkelig om han er mer kjent på noen områder enn på andre.

I dag er det særlig fotografen Rodsjenko som er sentral referanse. Måten han rendyrket de geometriske kvalitetene i fotografiet på og det at han alltid søkte etter uvanlige bildevinkler som skulle gi folk følelsen av å se virkeligheten i et nytt perspektiv, gjør ham til en nyttig læremester for alle fotostudenter.

Også som designer hører han til verdenseliten. Det konstruktivistiske formspråket han tok i bruk – på bokomslag, i bøker, av reklame, i avisoppslag – er blitt til et stående uttrykk for skarphet og tyngde.

Han skrev seg også inn i kunsthistorien med sine tidlige fotomontasjer og som «vanlig» kunstner som sammen med andre konstruktivister i 1921 allerede sa farvel til den nyskapende abstrakte kunsten de hadde utviklet, for å skape design til nytte for folk flest i stedet.

Reportasjekarrieren hans er dessuten belastet av at han kompromitterte seg selv både estetisk og politisk ved å lage rene progandareportasjer for regimet til Stalin fra 1933 og fram til 2. verdenskrig. Likevel er flere av bildene og designene han tok da produsert i rikt monn. De er både “kunstneriske” og “monumentale” – slik den sosialistiske realismen krevde av ham.

Sovjetfotoet

Det er ei bok av Margarita Tupitsyn som har reddet reportasje-fotografen Rodsjenko fra glemselen. Boka handler om de kunstneriske debattene på tyvetallet og det politiske presset på fotografene på tredvetallet i Sovjetunionen. Boka heter *The Soviet Photograph 1924–1937*, og kom ut allerede i 1996.

Tupitsyn beskriver i denne boka hvordan Rodsjenko ble kritisert fra sine nærmeste kolleger i begynnelsen av fotokarrieren. Kunsten i 20-tallets Sovjet skulle både være byggende og nyskapende. Det gjaldt å finne former som forente idealer fra kunstens avantgarde og den politiske revolusjonen. Konstruktivisten Rodsjenko hadde formspråket inne, men han hadde problemer med å knytte motivene sine til den sosiale virkeligheten. En av de fremste politisk aktive formalistene, Osip Brik, anklagde ham for å ta bilder av isolerte fenomener, som et tre, eller en bygning, og dermed skape bilder som var rent estetiske, som et maleri. Den mest radikale forfatteren på denne tida, Sergej Tretjakov, mente at fotografiene til Rodsjenko bare bidro til å endre folks smak i retning av nye kunstformer. I stedet burde han fotografere slik at han endret folks forståelse.

Forvandlingen fra fotograf til reporter

Rodsjenko tok kritikken seriøst. Da han fikk jobb som fotoreporter for forskjellige magasiner i kjølvannet av den første femårsplanen i 1928, hadde han endret praksis.

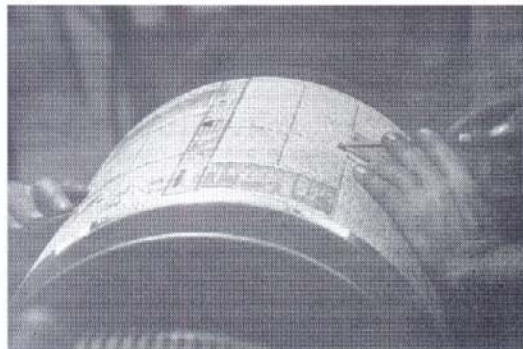
Femårsplanen som krevde at hele folket skulle arbeide etter statens planer for å industrialisere nasjonen, hadde også behov for medier som kunne vise folket hva som ble gjort. Både kino, maleri og foto ble tatt i bruk. Det viste seg snart at fotoet var de to andre mediene overlegne når det gjaldt å formidle nyheter raskt. Estetisk sett tok fotografene avstand fra malekunstens formspråk og nærmet seg filmens. Osip Brik skrev en serie sentrale artikler som holdt fram still-bildet som ideal – han slo fast at det gjaldt å fange hverdagen i sin alminnelighet, men ikke på en slik måte at den som ser bildet tenker at dét var et godt bilde, men på en slik måte at den som ser bildet engasjeres av aktiviteten i bildet.

ninety percent of any magazine is built on factual material, and neither painting nor drawing can give the sensation of the moment, the actuality of events and their documentary nature; and thus we put our trust in photography, since it shows what happened at a particular place and factually convinces us of it."³¹ At the time, Rodchenko left no doubt about the legitimate content of this new, factographic production: "If we photograph a street or some event, what should we pay more attention to and what type of things should we show? There are exemplary things, such as, for instance, the paving of a street or the laying of stones on a road. But there is also impassable mud and a totally impossible road. Since we cannot contemplate both things, we must photograph either the best or the worst—but under no circumstances the middle ground! The middle ground leads nowhere, whereas the paving of the street should be photographed because it shows what one should struggle for."³²

This documentary function



31. Aleksandr Rodchenko, *Newspaper*, 1928, photograph. Soviet Photo, Moscow.



32. Aleksandr Rodchenko, *Newspaper*, 1928, photograph. Soviet Photo, Moscow.



33. Aleksandr Rodchenko, *Newspaper*, 1928, photograph. Soviet Photo, Moscow.

43
The Photographer
in the
Service
of the
Collective

К
401
1928/1929
1928/1929
1928/1929

Rodsjenkos metode

Hvordan er det mulig? Tupitsyn argumenterer godt for at Rodsjenko faktisk får dette til.

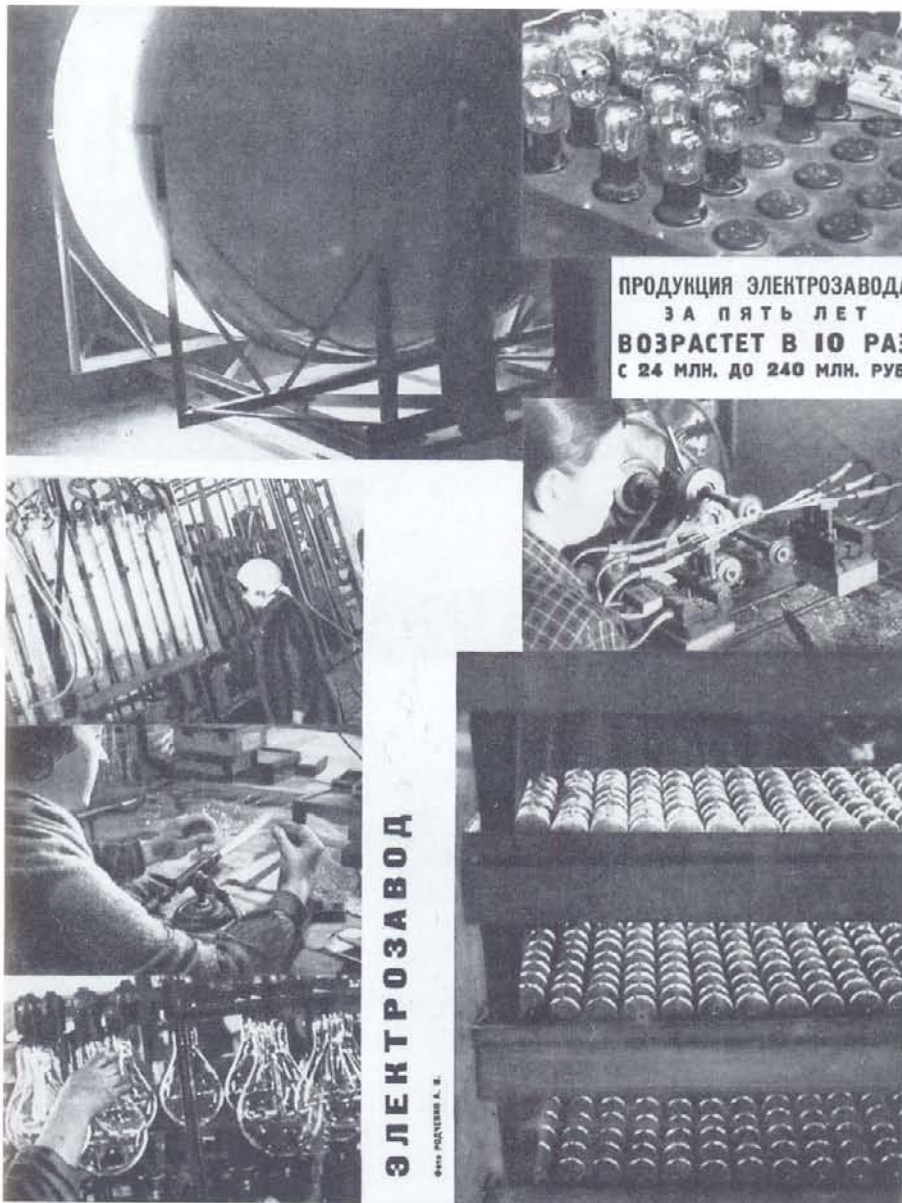
Det er særlig tre virkemidler Rodsjenko tar i bruk:

- 1) Han er fortsatt opptatt av bildevinkelen. Målet er ikke lenger å finne en uvanlig, «umenneskelig» bildevinkel, men en vinkel som fører tilskueren tett på objektet.
- 2) Han jobber med innrammingen av objektet, både ute i felten og når han er hjemme i mørkerommet. Målet er å skape følelsen av et udefinert rom utenfor bildekanten. Tanken er at objektet i bildet skal forbinde seg med noe som er usynlig, noe ingen fotograf kan fotografere. Hva dette usynlige er, lar seg ikke bestemme, men kanskje kan vi si at tilskueren nå ikke lenger tenker at dette var et godt bilde, men i stedet må tenke «hva er dette som bildet forbinder seg med?». Man kan godt si at Rodsjenko forsøker å av-ramme bildet...
- 3) Han er også opptatt av hvordan han skal montere sammen bildene. Jobben for magasiner gjør at han ikke lenger tenker i enkeltbilder, men i serier av bilder. I stedet for å fortelle «alt» i et bilde, kan han vise forskjellige fragmenter av helheten. Og kanskje viktigst: Han viser fragment ved siden av fragment ved siden av fragment... Ingen bilder er viktigere enn de andre og ingen bilder bærer noe (politisk) budskap.

Blant de russiske fotografene på denne tida, ble denne praksisen kalt "faktografi". Målet er at virkeligheten sjøl skal avtegne seg på fotoplaten. Når man ser på bildene er det fristende å si at de avbilder prosesser. Menneskene er sammenvevde med maskinene som arbeider uten stans for å omforme livet.

Politisk kritikk

Rodsjenko ble snart kritisert for denne praksisen, men nå fra den andre siden, fra fotografkollegaer som var mer opptatte av politikk enn estetikk. De mente at Rodsjenko av-humaniserte menneskene, og de anklaget ham for å ta bare snapshots i stedet for å tilbringe lang tid ute i felten og gjøre seg kjent med målsetningene for produksjonen. De krevde at Rodsjenko skulle fortelle oppbyggelige historier med tydelige aktører som leserne kunne identifisere seg med.



73
 Photo-Still
 versus
 Photo-Picture

56. Aleksandr Rodchenko, *Electrofactory, Let's Give*, 1929, no. 12. Helix Art Center, San Diego.



34. Aleksandr Rodchenko, *Newspaper*, 1928, photograph. Soviet Photo, Moscow.



35. Aleksandr Rodchenko, *Newspaper*, 1928, photograph. Soviet Photo, Moscow.

36. (opposite) Aleksandr Rodchenko, *Still Life with Leica*, 1929, photograph. Walker, Ursitti, and McGinniss Collection, New York.

Sosialistisk realisme

Da den andre femårsplanen tar til i 1932, har disse kritikerne fått Stalins sensurinstanser på laget sitt. Nå skal man ikke lenger vise at landet bygges, men at folket er stolt av å jobbe for nå målsetningene til makthaverne. Personene skal ikke lenger være omgitt av et ukjent rom (og en ukjent framtid), men skride fremad med brystet høyt hevet under Stalins fornøyde oppsyn.

Denne utviklingen sier også noe om mulighetene for virkelighetsrepresentasjon i et diktatur. Idet makthaverne innfører tvang og terror og skaper et system der de som skal produsere, må jukse med tallene for å unngå avskjedigelse, kan ikke reporterne lenger gjengi virkeligheten. Jobben deres blir i stedet å skape myter. Mot midten av 30-tallet er derfor Rodsjenko engasjert med å fotografere sirkusshow, parader og sportsstevner der Sovjetmakten feirer seg selv. Sjeldnere og sjeldnere benytter han seg av uvanlige bildevinkler. Rommet utenfor rammen forsvinner. Mennesker som opptrer for andre mennesker, blir motivene hans.

Å tro på virkeligheten

Som en siste tanke i denne presentasjonen av reportasjefotografen Rodsjenko: Hvorfor er det enkeltbilde-fotografen og ikke reporteren Rodsjenko som brukes i undervisningen i dag? Er det fordi det alltid er enkelt å kopiere den geometriske innfallsvinkelen, mens det er langt vanskeligere å lære bort den forvandlingen som skjedde med Rodsjenko i 1928? I noen få år – snart var han uten framtidsutsikter og levde i fattigdom – var han så heldig at han trodde på virkeligheten. Og akkurat det er en evig utfordring: For å fange virkeligheten, må man tro på virkeligheten.