

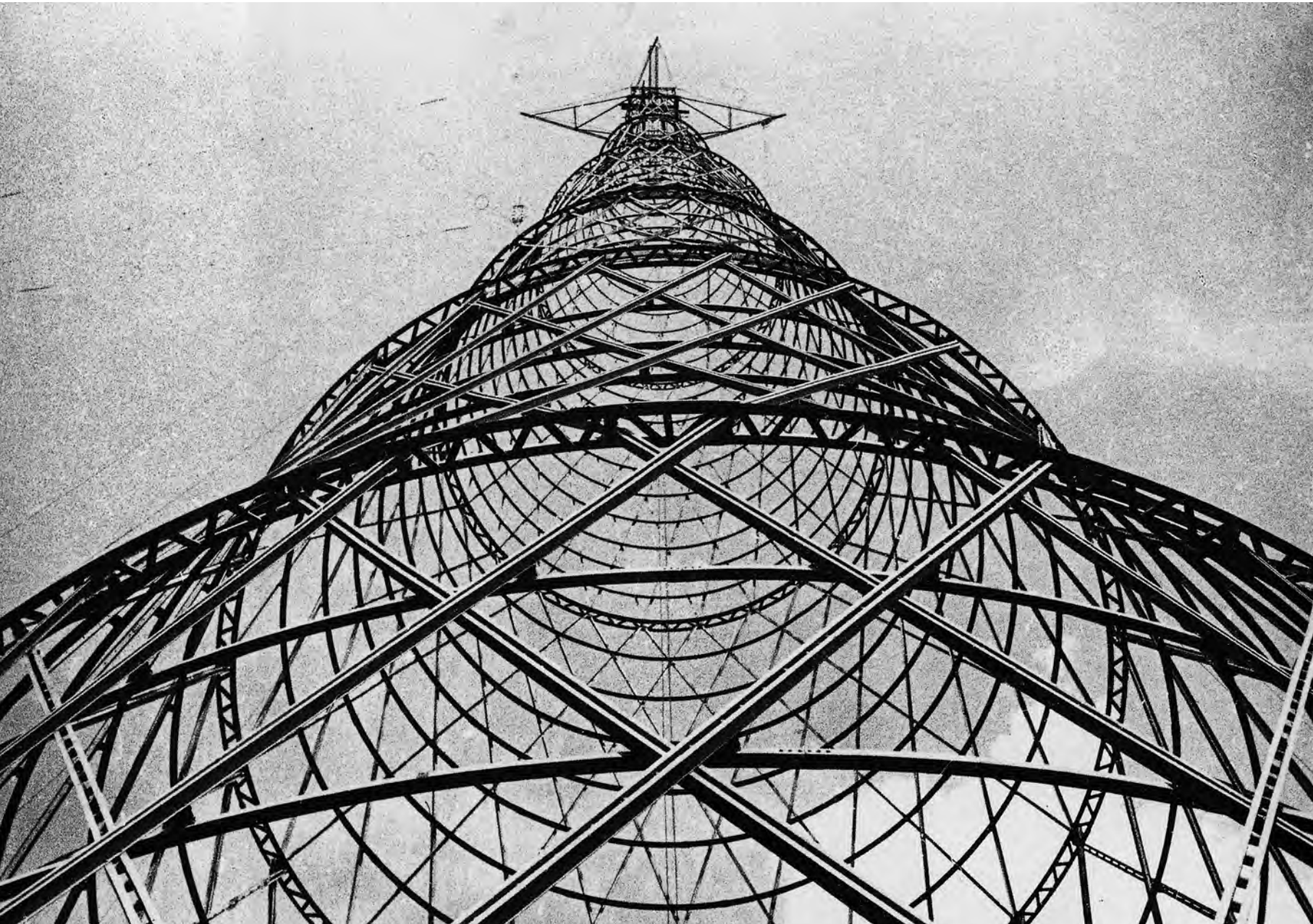
En 1928 Rodchenko publicaba en la revista *Novy Lef* una carta dirigida originalmente –aunque no publicada– a la redacción de *Sovietskoye Foto*, desde cuyas páginas se le había acusado de plagiar a fotógrafos extranjeros y, en especial, a Moholy-Nagy. La misiva de Rodchenko será el comienzo de una apasionante polémica: el escritor Boris Kushner escribe una carta abierta en la que lamenta la falta de argumentos que apuntalen la postura de Rodchenko, y éste responde con todo un manifiesto, «Caminos de la fotografía contemporánea», en donde argumenta y defiende con pasión la necesidad de un nuevo punto de vista en fotografía.

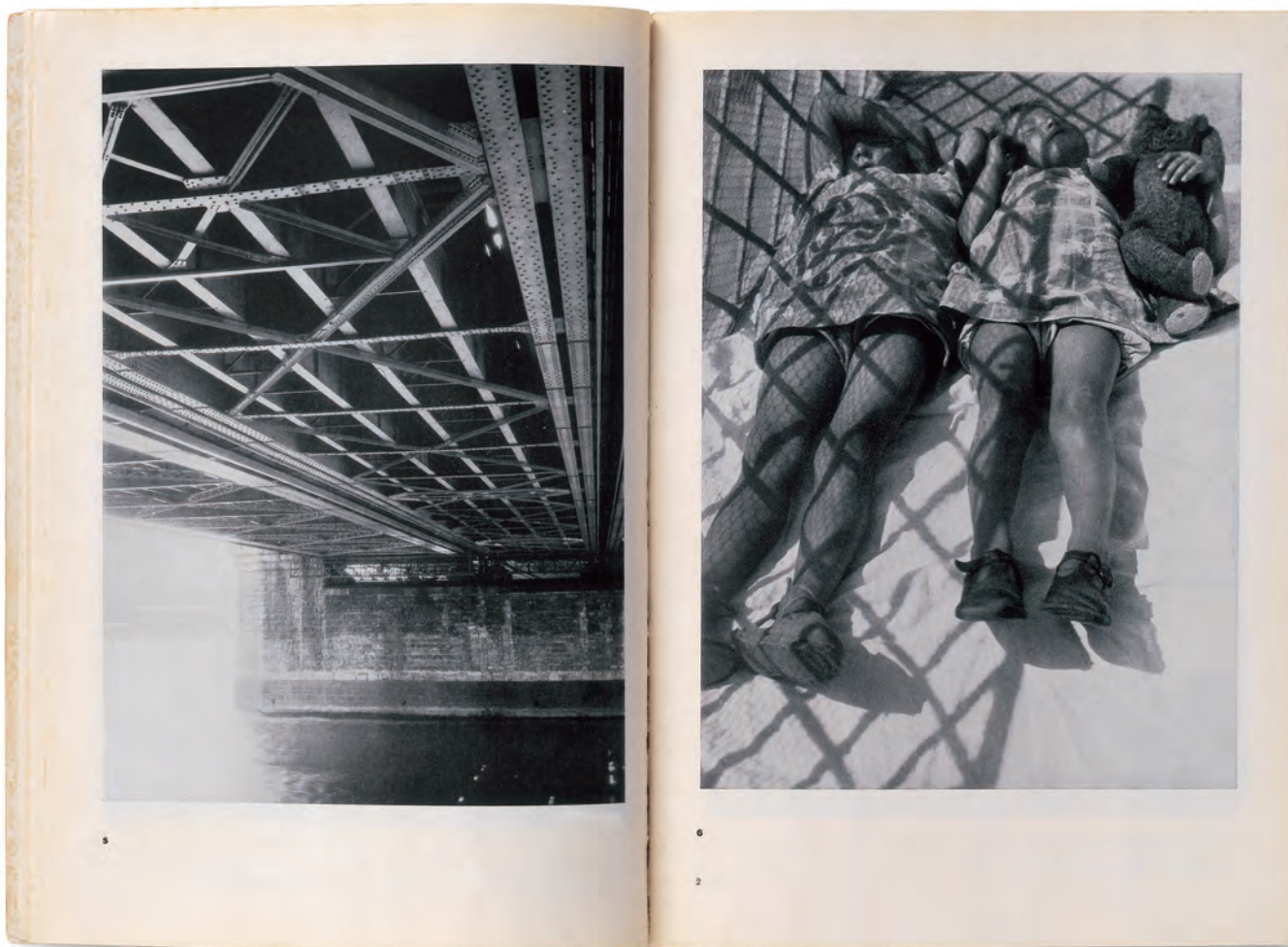
la nueva fotografía, una polémica

ALEXANDER RODCHENKO Y BORIS KUSCHNER

TRADUCCIÓN PEDRO PIEDRAS

Alexander Rodchenko, «Torre Shújov», 1929





Del libro de Franz Roh, *László Moholy-Nagy, 60 Fotos*, Berlín, Klinkhardt & Biermann, 1930 (col. Hans-Michael Koetzle)

¿FLAGRANTE DESCONOCIMIENTO O TRUCO RASTRERO?

ALEXANDER RODCHENKO

6 de abril de 1928

A la redacción de *Sovietskoye Foto*:

Yo soy un *buscador de nuevos caminos en la fotografía* (se dice en la *Carta* que habéis publicado). Completamente cierto.

¿No es acaso por eso que se ha publicado vuestra carta? «Se le conoce por su capacidad para ver las cosas a su manera, de una forma nueva, desde un punto de vista propio».

No sabía que fuera conocido por mi capacidad para ver las cosas a mi modo y desde un punto de vista propio. Sólo un ignorante puede pensar que tiene puntos de vista propios. Una cosa es *buscar caminos* y otra completamente distinta *tener puntos de vista propios*. En la fotografía hay viejos ángulos de visión, puntos de vista de la persona que está sobre la tierra y mira lo que tiene delante o, tal y como yo lo denomino, *fotografías desde el ombligo*, con el aparato apoyado en la barriga. Yo lucho contra este punto de vista y seguiré luchando, lo mismo que mis camaradas de la nueva fotografía.

¡Fotografiad desde todos los puntos de vista, excepto desde el ombligo, hasta que todos los puntos de vista sean reconocidos!

Los puntos de vista más interesantes hoy son *de arriba hacia abajo* y *de abajo hacia arriba*, y es en ellos en los que hay que trabajar. No sé quién los ha concebido, pero creo que hace ya mucho que existen. Yo quiero reforzarlos, extenderlos y formar a la gente en ellos.

Lo mismo que le ocurre a cualquier persona con cierta formación, a mí me da completamente igual quién ha dicho A: lo importante es ampliar ese A y estudiarlo a fondo y hasta el final, para tener la posibilidad de decir B.

Si se habla sobre fotografías *de arriba hacia abajo* y *de abajo hacia*

arriba como tipos de Rodchenko, habrá de mostrarse la inocencia de esta afirmación y comparar tales fotografías con la fotografía contemporánea y con los mejores maestros de diferentes países. Las fotografías con las que comparáis las mías dan testimonio o bien de la completa ingenuidad de quien las ha comparado o bien, por el contrario, de que no es difícil de contentar en la elección de sus medios cuando se trata de infligir daños a alguien. Siempre se podrá sacar conclusiones y elegir lo que a cada uno mejor le parezca. Pero, a partir de ahí, sugerir un plagio es, cuando menos, una travesura. ¿Cómo podría estar la cultura en movimiento si no es a través del intercambio y la apropiación de experiencias y logros? [...]

La *Chimenea* de A. Renger-Patzsch y mi *Árbol*, tomadas de abajo hacia arriba, son muy parecidas; pero entonces, ¿no le resulta claro al *fotoógrafo* ni a la redacción que soy yo quien se ha propuesto esta similitud? Los pintores han estado reproduciendo árboles vistos *desde el ombligo* durante siglos; y, tras ellos, los fotógrafos. Cuando yo muestro un árbol fotografiado de abajo hacia arriba, que resulta similar a un objeto industrial, a una chimenea, estoy produciendo una revolución en el ojo del pequeño burgués y del viejo amante del paisaje.

Así es como amplió el concepto de objeto cotidiano. ¿De verdad que he de daros una clase sobre el tema? [...] La nueva fotografía moderna tiene una obra que realizar.

Creo que mis fotografías no son peores que las de aquéllos con las que las comparáis y en ello reside su valor. Además, tengo fotografías que no son fáciles de comparar. Si aparecen fotos parecidas a una o dos de las mías, se encontrarán miles parecidas a los infinitos paisajes y cabezas que se han publicado en vuestra revista. ¡En *Sovietskoye Foto* deberíais imprimir más nuestras imitaciones que las imitaciones de Rembrandt! ¡No seáis los enterradores de la fotografía moderna, sino sus amigos!

CARTA ABIERTA A RODCHENKO (1928)

BORIS KUSCHNER

Querido Rodchenko,

En realidad, no tengo en absoluto necesidad de explicar mi completa y radical solidaridad con lo que has escrito en tu carta a la redacción de *Sovietskoye Foto*. Esta solidaridad es sumamente fácil de entender. Tan sólo hay una frase en tu carta que no me queda clara y que despierta en mí la duda, que no concierne a los insípidos ataques contra ti publicados en *Sovietskoye Foto*, sino a los principios de la fotografía contemporánea.

Tú afirmas que, en la actualidad, los puntos de vista más interesantes para tomar fotografías serían *de arriba hacia abajo* y *de abajo hacia arriba*. Puede ser que yo personalmente no sea lo bastante experto en fotografía moderna, pero no encuentro argumentos lo bastante convincentes como para una fijación tan definitiva del ángulo de visión justo en los 90 grados y en el plano vertical. Las exigencias de la lucha práctica contra el principio conservador de la *fotografía desde el ombligo* no pueden de ninguna manera explicar la preferencia rotunda y categórica por la dirección vertical en la fotografía frente a todos los demás escorzos y perspectivas. La insuficiente argumentación del principio que estableces resulta especialmente clara atendiendo a las fotografías con las que acompañas tu carta. A buen seguro, no se trata de una casualidad. Tú has añadido las fotografías con un fin completamente distinto; pero su expresivo testimonio contra tu principio no es, por ello, menos evidente.

De las ocho imágenes que has elegido, sólo dos verifican de un modo taxativo tu *principio del punto de vista fotográfico de más interés*: las del repetidor de Shújov. Y, en mi opinión, éstas son las más flojas de todas o, hablando claramente, son fotos muy malas. Mostrar una torreta de repetición de 150 metros de altura como si fuera una cesta de alambre para el pan significa dejar de lado la realidad y ridiculizar los hechos. Es preferible fotografiar la torre *desde el ombligo* que transformar el mejor ejemplo de una edificación ultratecnificada en una pieza de menaje de cocina. De este modo, una habilidad manual tan clara para la fotografía no le aprovecha a nadie. Y hay que recalcar de un modo especial que ambas fotos, tanto la de Kaufman como la de Fridland, no tienen nada que ver en absoluto con lo que ve el ojo de un observador que se encuentra en el interior de la torreta y mira de abajo hacia arriba. El giro del pun-

to de vista de unos 90 grados a partir de la perspectiva *del ombligo* no produce de ningún modo un modelado fotográfico claro de los hechos, sino que los deforma de un modo inadmisiblemente.

La mejor foto con mucho de las que has aportado es la del puente del ferrocarril de G. Flach. Sus virtudes son las siguientes: 1) resuelve de un modo especial y nuevo la forma del arco simétrico del puente. En el campo de visión de alguien que pasa sobre el puente, estos arcos se resuelven normalmente en unas relaciones complicadas, como se mostrará en la foto. Su plena simetría y la gran importancia que atribuye a la construcción resulta visible sólo al final, como una posibilidad de la inagotable cantidad de ordenadas verticales. G. Flach entendió que había de dirigir el objetivo de su aparato específicamente a esas ordenadas. 2) Hace accesibles y comprensibles para el ojo las proporciones algebraicas de las partes aisladas de la construcción; del pilar, de la arcada, de la anchura de los raíles, etc. 3) Desarticula los tirantes de unión en cables tensos individuales y establece así la inseparable conexión entre el resultado visible y el trabajo de ingeniería. Es decir, esta foto de apariencia tan frugal muestra mucho más de lo que parece. Estamos ante un trabajo fotográfico sobresaliente. Una lección concentrada de fotografía, construcción de puentes, saber ferroviario y formación de la visión. Una imagen así ofrece tanto como un libro entero lleno de descripciones.

¿Qué tiene que ver esta foto con *el ángulo de visión más interesante de la actualidad*? La línea fotográfica del puente se desvía más o menos 30 grados por encima de la línea de la perspectiva del ombligo. Esto quiere decir que se encuentra más próxima a la *línea del ombligo* que a la visión de arriba hacia abajo. Cualquiera que observe las fotografías que has adjuntado a tu carta, llegará inevitablemente a una conclusión: *de abajo hacia arriba* no está bien; lo bueno es a 30 grados de la *línea del ombligo*. Es obvio que estos comentarios no quieren dar a entender que la única perspectiva interesante sea ésta; pero sí bastan para rebatir tus afirmaciones en torno al punto de vista *desde arriba* y *desde abajo*. La formulación que estoy poniendo en entredicho aparece en tu carta sólo de pasada y, por tanto, precisada de forma insuficiente. De manera consciente, me he permitido criticarla porque hace ya mucho tiempo que tengo dudas sobre las ventajas y las virtudes de las direcciones verticales o cuasiverticales en la fotografía. Te estaré muy agradecido si me respondes a esta carta y si me ofreces una justificación a favor de tu punto vista.

Un saludo solidario.

Alexander Rodchenko, «Lavanderas en la orilla del Moscova», 1930





Alexander Rodchenko, «Baño en el balde», 1932

CAMINOS DE LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA (1928)

ALEXANDER RODCHENKO

¡Querido Kuschner!

Has abordado la interesante cuestión del ángulo de visión *de abajo hacia arriba* y *de arriba hacia abajo*, a la que yo, teniendo en cuenta que se me *atribuye* —así lo dice el *culto* lenguaje de la revista *Soviets-koye Foto*— me siento obligado a responder.

Yo prefiero este ángulo de visión a todos los demás y la razón es la siguiente: si se toma la historia del arte o la historia de la pintura de todos los países, se reconocerá que, salvo raras excepciones, todos los cuadros se pintan o desde la altura del ombligo o desde la del ojo.

La forma de expresión de los primitivos y de los pintores de iconos, aparentemente diferente, no puede considerarse como perspectiva a vista de pájaro. Consiste, sencillamente en elevar el horizonte con el objeto de poder disponer numerosas figuras. Ahora bien, cada figura individual estará vista desde la altura del ojo. En general,

esto no tiene que ver ni con la realidad ni con la perspectiva a vista de pájaro. A pesar de la aparente visión desde arriba, cada figura tiene vistas y perfiles frontales. La diferencia es que se agrupan unas sobre otras y no unas detrás de otras, como ocurre en los realistas.

Lo mismo sucede entre los chinos. Ellos sí que tienen una verdadera ventaja: asumen todos los sesgos posibles de un objeto en sus momentos de movimiento (contracciones perspectivistas), pero el punto de observación permanece siempre en un plano central. Echa un vistazo a las revistas antiguas con fotografías; ocurre lo mismo. Tan sólo desde hace poco, y en ocasiones, se encuentran puntos de vista diferentes. Recalco lo de «en ocasiones», pues estos nuevos puntos de vista siguen siendo raros.

Yo suelo comprar algunas revistas extranjeras y colecciono fotos, pero no he podido reunir más de tres docenas de este tipo. Tras esta peligrosa esquematización, se encuentra la rutina convencional y llena de prejuicios que educa la percepción visual del ser humano adaptándola a un modo de observación unilateral y que desfigura el proceso del conocimiento visual.

¿Cómo se desarrolla la historia de los descubrimientos en la pintura? Al principio, está el deseo de representar algo que ha de parecer vivo, como en las imágenes de Wereschtschagin o de Denner, cuyos retratos parecían salirse de los marcos y hasta reproducción con todo detalle los poros de la piel. Pero en lugar del elogio cosechaban el juicio despreciativo de quien los acusaba de ser fotógrafos.

El segundo camino consiste en una comprensión individual y psicológica del mundo. En las imágenes de Leonardo da Vinci, Rubens, etc., aparecen una y otra vez variaciones de este mismo tipo. En Leonardo da Vinci, se trata de la Mona Lisa; en Rubens, de su mujer.

El tercer camino, consiste en una estilización: la pintura por la pintura. Es el caso de Van Gogh, Cézanne, Matisse, Picasso, Braque.

Y el último camino es la abstracción, la carencia de objeto, cuando el interés por la cosa se ha vuelto casi científico. Composición, configuración de superficies, espacio, peso y cuestiones por el estilo.

Pero los caminos de la búsqueda de ángulos de visión, de perspectivas y de contracciones ópticas aún no han sido recorridos.

Podría parecer que la pintura está ya en su recta final. Y, si como dice la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (ACHRR), aún no ha llegado a tal punto, hay que reconocer que no se está preocupando en modo alguno por la determinación del punto de vista.

La fotografía, el nuevo espejo del mundo —rápido y real—, debería dedicarse en la medida de sus posibilidades a reproducir el mundo en imágenes, desde todos los lugares; debería formar en la capacidad de ver desde todas partes. No obstante, en este punto, sobre el fotógrafo contemporáneo se abalanza la psicología de la perspectiva del ombligo, con su centenaria autoridad, le sermonea en infinitos artículos de revista —como, por ejemplo, en los *Caminos de la cultura fotográfica* de *Sovietskoye Foto*— y le pone a la mano, a modo de ejemplos, cuadros al óleo con *madonnas* y condesas.

¿Cómo se le va a tratar entonces de reportero y fotógrafo soviético si su sentido visual está colmado con las autoridades del arte universal, con imágenes de arcángeles, y con figuras de Cristo y de aristócratas?

Cuando dejé la pintura por la fotografía, no sabía aún que la pintura hubiera puesto su pesada mano sobre la fotografía. Si ahora estuviera claro para ti que los ángulos de visión más interesantes de la fotografía contemporánea son los de *arriba hacia abajo de abajo hacia arriba*, así como todos los demás —excepto el de la *visión desde el ombligo*—, verías que el fotógrafo se encuentra ya muy lejos de la pintura.

Escribir me resulta difícil; mi pensamiento es óptico; se trata más bien de fragmentos de pensamiento individuales. No obstante, nadie escribe sobre ello; no hay ningún artículo sobre la fotografía, sobre sus tareas y sus progresos. Incluso fotógrafos de izquierdas y comprometidos como Moholy-Nagy se dedican a escribir artículos individuales: «Cómo trabajo», «Mi camino», etc.

Los redactores de las revistas invitan, por cierto, a que los artistas escriban sobre los *Caminos de la fotografía*, pero lo que persi-

guen cuando presentan a los fotógrafos amateurs y de prensa es sólo una apática línea funcionarial. En consecuencia, los reporteros gráficos no ofrecerán ya sus imágenes a las revistas de fotografía, que se convertirán en algo del estilo de *Mir iskusstva* (El mundo del arte).

La carta que habla de mí en *Sovietskoye Foto* no es sólo una difamación absurda: es también una bala de un tipo especial destinada a hacer blanco en la nueva fotografía. A través del descrédito de mi persona, el objetivo es amedrentar a los fotógrafos que trabajan con nuevos puntos de vista.

Sovietskoye Foto, en la persona de Mikulin, les explica a los jóvenes fotógrafos que están trabajando a la Rodchenko y no acepta sus nuevas fotografías. Pero, no obstante, para mostrar lo al día que están, estas revistas insertan una o dos imágenes de nuevos fotógrafos extranjeros, naturalmente sin hacer constar el nombre ni la fuente de la que proceden.

Pero volvamos a la cuestión central.

La ciudad moderna con sus casas de muchos pisos, factorías, fábricas, etc., las zonas de escaparates de dos o tres pisos, los tranvías, los coches, los anuncios luminosos tridimensionales, los barcos transoceánicos, los aviones —todo eso que tú mismo has descrito de forma tan admirable en tu *103 días en occidente*—, ha transformado necesariamente la psicología tradicional de la percepción.

Parece como si sólo la máquina de fotos pudiera reproducir en imágenes la vida moderna [...]. Pero las leyes de un tipo de observación antediluviana definían la fotografía como un rango inferior frente a la pintura y el grabado, con sus perspectivas reaccionarias. En razón de esta tradición, se fotografía un edificio de 68 pisos en América desde la *óptica del ombligo*. Así que el ombligo de este edificio se encontrará en el piso 34. Por tanto, uno se encarama en el piso 34 del edificio de al lado para fotografiar al gigante de 68 pisos. Y en caso de que no exista un edificio al lado, se muestra el mismo frente de la fachada mediante una vista retocada.

Si uno camina por las calles, ve los edificios de abajo hacia arriba. La calle misma, con su hormigueo de coches y peatones, se estará viendo desde los pisos superiores. Todo de lo que uno puede ser testigo desde las ventanas de un tranvía o de un coche, todo aquello que puede verse sentado en una sala de teatro, de arriba hacia abajo, todo se transforma y se reordena en razón de la clásica *óptica del ombligo*.

Cuando el observador mira la obra *El Tío Vania* desde la galería (o sea, de arriba hacia abajo) está transformando lo visto. Visto desde esa perspectiva ocular, *El Tío Vania* parece vivo.

Recuerdo que cuando vi por vez primera la torre Eiffel en París, desde lejos no me gustó nada. Pero cuando pasé a su lado en autobús y vi por las ventanas las fajas de hierro que iban hacia arriba, hacia la izquierda y hacia la derecha, este ángulo de visión me ofreció una impresión de su masa y su construcción; desde el ombligo se consigue sólo un bello cuadrado, como los de las postales, ya bastante conocidas.

¿Qué es lo que aporta a estas alturas la visión de una fábrica a gran distancia y desde un punto de vista central, en comparación con la fascinante foto de detalle: desde dentro, de arriba hacia abajo o desde abajo hacia arriba?

La función misma de la cámara no consiste en rectificar la perspectiva, aun cuando en la realidad parezca deformada. Cuando una calle es demasiado estrecha y no hay sitio para ponerse a un lado, lo que hay que hacer, según la *ley formal*, es desplazar el objetivo hacia arriba y transmitir la inclinación. Esto genera la perspectiva *correcta*.

Desde hace poco se utilizan por vez primera, y precisamente en las conocidas como cámaras de aficionados, los teleobjetivos.

Millones de fotografías estereotipadas revolotean por aquí y por allá, con una sola diferencia: algunas están algo logradas, unas son como grabados, otras como impresiones japonesas y otras, a la Rembrandt. Paisajes, cabezas y desnudos femeninos reciben el nombre de fotografía artística; las fotografías de acontecimientos actuales, el de reportaje fotográfico. Y al reportaje se lo considera en fotografía como algo de menor valor.

Ahora bien, esta fotografía aplicada y poco valorada ha experimentado una revolución en razón de la competencia de revistas y periódicos y a partir de las exigencias de un trabajo vivo e ineludible, donde se trata de fotografiar a cualquier precio y bajo cualesquiera condiciones de luz y puntos de vista.

Es verdaderamente una guerra nueva: fotografía pura frente a fotografía realizada con determinados fines; fotografía artística contra reportaje fotográfico. En el reportaje, no todo está en orden. También aquí resultan corruptores la esquematización y el falso realismo. En el picnic de un club, me fijé en los reporteros y en cómo escenografiaban a los pintorescos grupos de danza sobre el templete.

Era interesante ver cómo las muchachas que se desbocaban en el grupo pintoresco se metían en el coche para peinarse y maquillarse. —¡Venga, que nos van a fotografiar!

No es el fotógrafo el que va con su aparato hacia el objeto sino el objeto el que va hacia el aparato y el fotógrafo lo sitúa en determinada pose, a partir de las normas de la pintura...

De hecho, resulta más difícil captar el momento adecuado de una fotografía que disponer el tema a fotografiar. En este último caso, lo representado no va a provocar ninguna insatisfacción. En las revistas, en las fotos de naturaleza, se reproducen a veces en gran formato animales diminutos e insectos; pero no es el fotógrafo el que se ha puesto sumamente cerca de ellos, sino la cámara la que los aumenta. Se buscan nuevos objetos para fotografiar, pero se los fotografía siguiendo la tradición antigua. También a los tábanos se los fotografiará desde el ombligo y según las leyes de los *Cosacos* de Repin.

No obstante, se da la posibilidad de fotografiar un objeto desde los ángulos de visión desde los que lo observamos... sin tener necesariamente que reconocerlo. No me refiero a los objetos cotidianos que pueden mostrarse tranquilamente de un modo inusual.

Tú escribes sobre el puente de Flach. Sí, resulta llamativo; porque no ha sido fotografiado desde el ombligo sino desde el suelo.

Tú escribes que las fotos que Kaufman y Fridland le hicieron al repetidor de Chujov son malas, que se parecen más a cestas para el

Al contrario. Hay que hacer fotos diferentes del objeto desde diferentes lugares y puntos de vista, tal y como si se estuviese examinando y no como si se estuviese mirando una y otra vez por el agujero de una cerradura. No se trata de producir *foto-pinturas*, sino de producir *foto-momentos*; no de un valor artístico sino de un valor documental. Lo diré en pocas palabras: para formar a las personas en una nueva forma de ver ha de mostrárseles cotidianamente objetos bien conocidos desde perspectivas del todo inesperadas y en situaciones inesperadas; los objetos nuevos habrán de ser fotografiados desde distintas partes con el fin de ofrecer una representación completa del objeto.

En definitiva, publico fotos para ilustrar mis afirmaciones.

He tomado apuesta fotografías de una sola casa. Las primeras proceden del álbum *América*, y se hicieron justamente a partir de ese esquema tan trillado. No fue fácil llevarlas a cabo pues las casas vecinas molestaban; por ello, se valieron de la ayuda de algunos retoques.

Y eso es lo que se entiende. Así es como América se representa a sí misma tanto ante el americano como ante el europeo que se ha educado en las leyes de la perspectiva regular.

Pero eso es lo que en la realidad nadie ve.

Las segundas fotos de este edificio son del arquitecto izquierdista Mendelsohn. Él lo fotografió tal y como lo vería un hombre desde la calle...

No vemos lo que estamos mirando. No vemos ni las extraordinarias perspectivas ni las reducciones de los objetos. Nosotros, a quienes se nos ha enseñado a ver lo habitual y lo ordinario, tenemos la obligación de descubrir de nuevo el mundo de lo visible. Tenemos la obligación de revolucionar nuestro reconocimiento óptico. Tenemos la obligación de arrancarnos el velo de los ojos, y este velo lleva el nombre de *desde el ombligo*.

«Fotografiad desde todas las posiciones, excepto desde el ombligo, hasta que todas estas posiciones sean reconocidas».

«Y los puntos de vista más interesantes de la actualidad serán los de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, y sus diagonales».

Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlín, editorial Rudolf Mosse, 1926 (col. Klaus Kinold)

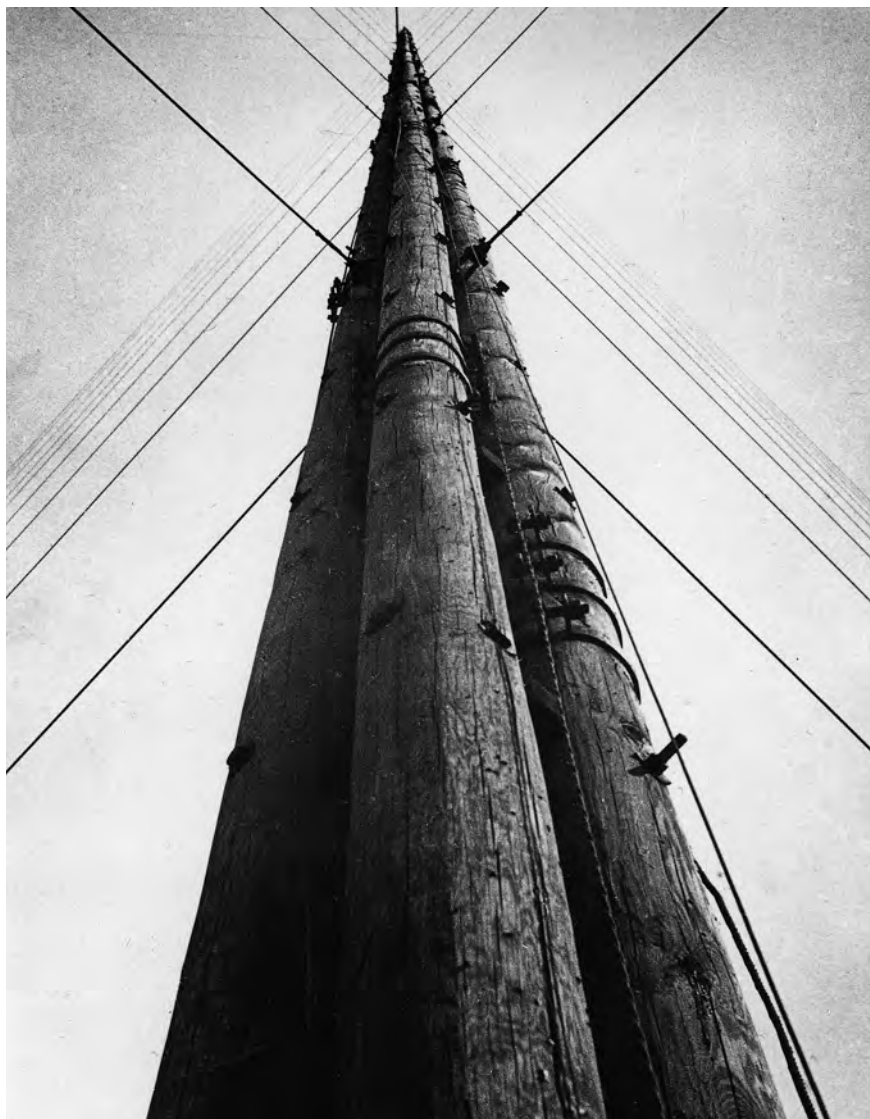


pan que a una construcción verdaderamente importante. Estoy completamente de acuerdo, pero es que con cualquier punto de vista se puede destruir la representación convencional, a menos que el objeto sea nuevo y no haya sido desarrollado por uno mismo.

En el caso de Fridland, se trata tan sólo de un error; no así en el caso de Kaufman. La foto de Kaufman no es más que una imagen que él ha entresacado de una película con diversas vistas de la torre; por lo que estos puntos de vista, en la película, están en movimiento; el aparato gira y las nubes se mueven sobre la torre.

Sovietskoye Foto habla de la *foto-pintura* como perfecta y eterna.

Alexander Rodchenko, «Poste de radio», 1929



Pavel Banka, «Levantamiento», 1995.
Cortesía de Pavel Banka



Alexander Rodchenko, la fotoperiodista
Eugenia Lemberg en el estadio, 1932



Rodchenko, «El cine-ojo», 1924.
Cartel publicitario para la serie
de noticiarios de Dziga Vertov



Rodchenko, el fotoperiodista Vadim Kovrigin
en el canal Moscova-Volga, 1938

Rodchenko, el fotoperiodista Georgy
Petrussov en la Plaza Roja, 1936

