

Rodtšenko ja kehon kuvakieli

T o m i H u t t u n e n

Aleksandr Rodtšenko (1891–1956) oli monipuolinen taiteilija: taidemaalari, valokuvaaja, kuvanveistäjä, julistetaiteilija, arkkitehti, lavastaja, kirjankuvittaja, lehdenkuvittaja, graafinen suunnittelija – vieläpä monien yllätykseksi prosaisti ja runoilijakin. Hän oli 1920-luvun venäläisen avantgarden tärkeimpiä nimiä, konstruktivismiin perustajia ja Taiteen vasemman rintaman (*Levyi front iskusstva*) eturivin toimijoita. Rodtšenko kävi tuotannossaan läpi venäläisen vallankumouksen aiheuttamat mullistukset ja oli ensimmäisten joukossa luomassa tuotantotaidetta eli laatimassa lähtökohtia tulevaisuuden neuvostoestetiikalle. Rodtšenkolle jos kenelle kuuluu vallankumouksellisen valokuvaajan titteli. Kulttuurihistoria tuntee hänet ennen kaikkea julistetaiteilijana ja valokuvaajana. Hänen poliittiset ja elokuvajulisteensa ovat klassikkoja.

Ihmisvartalo, liike ja ruumiinkulttuuri kiinnostivat Rodtšenkoa alusta asti. Tästä kehollisesta perspektiivistä muodostuu kertomus Rodtšenkon 1910-luvun avantgarden pirsta-

leisesta ruumiinkuvasta aina monumentaaliseen stalinismiin aikaiseen neuvostokehoon. Rodtšenkon ruumiinkuvaa voi lukea metaforana neuvostokulttuurissa tapahtuvasta valtavasta rakenteellisesta muutoksesta, joka havaitaan pitkässä siirtymässä vallankumouksellisesta aikakaudesta stalinismiin. Rodtšenkon taide oli tärkeä osa tuota rakenteellista muutosta.

Rodtšenko aloitti Kazanin taidekoulussa teatterilavastajana, missä hän myös tapasi tulevan puolisonsa, taiteilija Varvara Stepanovan (1894–1958). Varhaisessa taiteessaan 1910-luvun alussa Rodtšenkoa kiinnostivat *art nouveau* -tyyliset kirjankuvitukset, joten japanilaiset motiivit Oscar Wilden kuvittajan Aubrey Beardsleyn (1872–1898) hengessä näkyvät hänen tuon ajan naiskuviissaan. Samoin yhteys symbolistitaiteilija Gustav Klimtin (1862–1918) taiteeseen on silmännähtävä esimerkiksi teoksessa *Figuri kimonossa* (1913). Rodtšenko oli tuolloin täysiverinen modernisti. Kun aikansa taide-elämän kauhukakarat eli venäläiset futuristit vierailivat Kazanissa 1914, hän näki ensi kertaa Vladimir Majakovskin (1893–1930), josta tulisi hyvin merkittävä hahmo hänen elämässään. Kaiken kaikkiaan futurismi jätti taiteilijaan lähtemättömän jäljen.

Rodtšenko muutti Moskovaan, jossa hän oivalsi olevansa jäljessä kehityksestä, sillä Moskovan taiteessa elettiin aivan eri aikakautta kuin Kazanissa. Hän otti välittömästi tavoitteekseen abstraktion ja taiteen uusien universaalien lainalaisuuksien määrittämisen. Ei ollut aikaa luopua asteittain esittävästä taiteesta,

joten Rodtšenko siirtyi suoraan yksinkertaisimpiin geometrisiin muotoihin. Hän ikään kuin loikkasi symbolismista abstraktioon ja alkoi rakentaa taidetta geometrisistä peruselementeistä. Lopputuloksena oli ”konstruktioide”, jolla nimellä suprematismiin ja *Mustan nelion* (1915) isä Kazimir Malevitš (1878–1935) teki hänen taiteestaan pilkkaa. Rodtšenkon teosten ihmisvartalon kuvauksissa korostui faktuuri eli pintarakenne, josta venäläinen avantgarde oli ylipäänsä kiinnostunut. 1910- ja 1920-luvun eroa kuvataiteessa onkin luonnehdittu siirtymäksi faktuurista faktaan, pintarakenteista neuvostoelämän dokumentointiin. Faktuuri-ideasta Rodtšenkon ruumiinkuvassa hyvä esimerkki on *Painonnostaja. Kanadan mestari* (1919). Teoksessa painonnostajan lihaksisto on rakennettu, se on konstruoitu osista kuin arkkitehtoninen mekanismi. Siinä missä futurismia hallitsi mekaaninen ihmiskuva, konstruktivismi puolestaan korosti osista rakentamista. Tästä tyylistä pilkkaa tehneen Malevitšin vaikutus Rodtšenkoon oli merkittävä erityisesti vallankumousvuosina. Se näkyy myös toisessa hienossa ruumiinkulttuurin kuvauksessa, myöhäiskubistisessa nyrkkeilyottelua kuvaavassa teoksessa *Ranskan ja Englannin mestarit* (1920). Teos on parhaimmillaan väreissä, jotka lisäävät sen dynamiikkaa ja symboliikkaa, sillä Rodtšenko teoretisoi komposition ohella värien käyttöä. Kuitenkin juuri näissä edellä mainituissa Rodtšenkon teoksissa abstraktio oli ilmeisesti väistymässä. Hän siirtyi Kandinsky-henkisistä kompositioista ja Malevitšin suprematismista kohti uutta esittävää ja todellisuuspohjaista suuntaa.

Niinpä jo vuonna 1921 abstraktio saikin jäädä, ja Rodtšenko tovereineen siirtyi tuotantotaitteen pariin – taiteidenvälisen vuoropuhelun, kaupunkikuvauksen ja uuden arkkitehtuurin kautta muodikkaaseen konstruktivismiin. Siitä tuli Rodtšenkon mukaan tulevaisuuden taidetta ja jopa uusi maailmankatsamus:

On taiteilijoita, jotka nopeasti omaksuivat konstruktivismiin muodikkaan jargonin. Komposition sijaan puhutaan konstruktioista; kirjoittamisen

asemesta sanotaan ”muotoilla”; ja luominen on rakentamista. Mutta silti tehdään edelleen samaa kuin ennenkin (...) Rodtšenko ei ole tällainen. Hän tietää, ettei taiteilijan tehtävä ole värin ja muodon abstrakti hahmottaminen, vaan käytännöllinen, konkreettisen objektin muotoiluongelman ratkaiseminen. Rodtšenko tietää, että työhuoneessa ei mitään ratkaista, että täytyy mennä todellisiin töihin, viedä järjestäjän lahjat sinne, missä niitä tarvitaan eli tuotantoon. (LEF I [1923], 105.)

Konstruktivistien keskuudesta tulivat neuvostovalokuvauksen ensimmäiset mestarit, ja Rodtšenko oli valokuvaajana ensimmäisiä venäläisiä fotomontaasin harjoittajia. Fotomontaasi tarkoitti eri lähteistä kuvatun ja mahdollisesti muilla tavoin tuotetun kuvallisen tai sanallisen aineksen yhdistämistä taideteoksen puitteissa. Ero kollaasiin on jokseenkin häilyvä, mutta herättää aina kysymyksiä. Teoreettisesti jaottelu voidaan esittää siten, että kollaasissa huomio kiinnittyi representaatioon eli siihen, millaista aineistoa teoksessa käytetään ja miten se on esitetty. Toisin sanoen kollaasi kiinnittää katsojan huomion siihen, että vaikkapa otsikko sanomalehdestä on tuotu teoksen ulkopuolelta. Montaasissa taas huomion kohteena on merkityksenanto eli se, miten elementit synnyttävät keskenään ja katsojan mielessä uusia merkityksellisiä kokonaisuuksia. Mutta esimerkiksi Rodtšenkon tapauksessa ero oli siinä, että varhaisemmat kollaasit sisälsivät sanomalehtitekstejä ja geometrisiä kuvioita, kun taas fotomontaasit miltei yksinomaan valokuvattua materiaalia. Hän itse ei tehnyt eroa kollaasinsa ja montaasinsa välillä, vaikka tämän päivän näkökulmasta on ilmeistä, että kollaaseja tehdessään hän oli yhä graafikko, kun taas hänen montaasinsa oli rakennettu merkitykseltään yhtenäisemmiksi kokonaisuuksiksi, juonelliseksi ja helpommin ymmärrettäviksi.

Kilpailu pioneerin asemasta oli kova tässäkin lajissa, kuten niin usein uuden uljaan aikakauden taiteessa. Gustav Klutsis (1895–1944) ja Rodtšenko julistivat itsensä kilvan ensimmäiseksi kukin. Ilmeisesti Klutsisin *Dynaaminen kaupunki* (1919, ks. *Idäntutkimus* 1/2005) oli

kuitenkin varhaisin neuvostofotomontaasi. Rodtšenko työsti vielä tuolloin abstraktiota ja geometrisiä muotoja. Futuristit, joista Majakovski oli Rodtšenkolle erityisen läheinen, julistautuivat myös ensimmäisiksi ja hylkäsivät kaiken vanhan taiteen. 1920-luvun fotomontaasit edustavat futurismin tapaan dynaamista monimuotoisuutta: barokkisen kirjavuuden ja pirstaleisuuden estetiikkaa. Myöhemmin erikoistuessaan julistetaiteeseen fotomontaasin mestarit alkoivat käydä yhä poliittisemmiksi, ja 1930-luvulla he tekivät jo varsin suoraviivaista agitaatiotaideetta. Mainittujen lisäksi tähän joukkoon on luettava vielä valokuva- ja julistetaiteilija El Lissitzky (Lazar Lisitski, 1890–1941), joka osallistui 1930-luvulla Rodtšenkon tavoin esimerkiksi *SSSR na stroike* -lehden kuvitukseen. Klutsisin *Toteutamme suurten töiden suunnitelmaa* (1930) taas on 1900-luvun tunnetuimpia propagandajulisteita, ja sitä on parodioitu paljon nykytaiteessa.

Vallankumouksen myötä vallitsevat käsitykset maailmasta, kertomuksesta ja ihmisestä särjettiin. Niinpä ei ole yllättävää, että lokakuun jälkeisessä taiteessa ihmiskuvaus jäljitteli tätä hajanaisuutta. Futuristien runoissa ihminen kuvattiin metonymisesti ruumiinosista koostuvana ominaisuuskokoelmana. Elokvataiteessa tehtiin kokeiluja montaasi-ihmisen parissa: kursittiin esimerkiksi ihmishahmo kokoon toisilleen vieraista kuvaotoksista. Yhtenä lukuisista eksperimenteistä elokuvan ja sen teorian pioneereihin lukeutuva Lev Kulešov (1899–1970) teki kokeellisen elokuvan *Tanssi* (1921), jossa tanssivan naisen vartalo esitettiin lähikuvaleikkauksin siten, että se oli koostettu eri naisten kehon osista, valituista paloista. Näin saatiin luotua varhaisneuvostokauden ideaali: montaasinainen. Sirpaleinen todellisuus heijastui siis pirstaleisena ruumiinkuvana. Uuden ihmisen tekeminen ja neuvostokehon rakentaminen näkyi teimana ja tavoitteena eri taiteenlajeissa.

Rodtšenkon taiteessa futuristinen, rakennettu mekaanisen vartalon ideaali toteutui tavallaan jo edellä mainituissa myöhäiskubistisissa kompositioissa, painonnoston ja nyrkkeilyn

mestareissa, mutta konstruktivismiin myötä hänen leipälajeikseen vakiintuivat julisteet ja fotomontaasit. Montaasi-ihmiskuvaus on myös niissä läsnä. Esimerkeistä käyvät radikaaliohjaajan Dziga Vertovin (David Kaufman, 1896–1954) kuuluisan neuvostoelämää dokumentoineen elokuvaklassikon eli *Kino-silmän* (1924) mainosjulisteet, joissa silmä nostettiin ymmärrettävästi lähikuvassa esiin. Myös Vertov etsi uutta ihmistä, mekaanisesti liikkuvaa, sillä sellainen koneihminen oli ihanteellinen elokuvan kuvauskohteeksi. Mekaanisen montaasivartalon kannalta huomiota kiinnittää myös Rodtšenkon mainos, keinotekoisuutta ja mekaanisuutta vartalossaan korostava *Ihmiskello* (1924). Kelloliikkeen mainosjuliste kuului sarjaan, jossa tuotteita, kuten kirjoja ja tutteja, mainostettiin tarve-esineellistettyinä ihmishahmoina.

Uuden talouspolitiikan myötä myös kustannustoiminta virkosi nälkävuosien jäljiltä, ja Rodtšenko erikoistui kirjankansiin ja kuvitukseen. Futuristien uuden liikkeen eli Taiteen vasemman rintaman julkaisemat *Lef-* ja *Novyi Lef-*lehtien kannet olivat hänen tekemiään. Näiden lehtien sivuilla julkaistiin hänen ja Stepanovan julisteita, ”uusille ihmisille” suunniteltuja vaatemaleja ja muuta grafiikkaa. Rodtšenkon kiistaton merkkiteos fotomontaasin alalla oli hieno kuvitus runoilija Vladimir Majakovskin draamatiseen rakkausaiheiseen omaelämäkerralliseen runoelmaan *Tästä* (*Pro Eto*, 1923). Kyseessä on futuristi-runoilijan ja konstruktivistikuvittajan yhteistaideteos. Kuvituksen helmiä on teoksen kanteen päätynt valokuva Majakovskin epätoivoisen rakkauden kohteen Lili Brikin ekspressiivisistä kasvoista. Kansikuva on ensi katsomalta kaikkea muuta kuin fragmentaarinen fotomontaasi, ellei Lilin erikoislähikuvassa esitettyä päätä sitten lueta irti vartalosta leikatuksi varhaisen elokuvaestetiikan hengessä. Tässä fotomontaasissa Rodtšenko todellakin leikkasi (Avraam Šterenbergin kuvaaman) Lili Brikin pään ja kaulan saksilla irti alkuperäisestä valokuvasta ja liimasi sen kuin antiikkiveistokseksi osin mustalle, osin valkoiselle pohjalle. Teoksen otsikko asettuu ristikkäislinjaan Lilin jakauk-

sen kanssa, ja Majakovskin nimestä on tehty patsaan jalusta. Rodtšenkon kuva alleviivaa hienolla tavalla Majakovskin tuotannon erästä tunnuspiirrettä eli äärimmäisen suoraa ilmaisua, huutomerkillä varustettua sosialistista imperatiivia. Ilman Rodtšenkon kuvaa Majakovskin runoelman nimikin olisi vailla mieltä. Vain Rodtšenkon kuvan kautta ymmärrämme, mikä on se ”tämä”, josta Majakovski kirjoittaa. Se on tietenkin Lili Brik – lähikuvassa, veistettynä ja jalustalle nostettuna.

Majakovskin *Tästä* on dokumentaarinen runoelma, se pohjaa elävään elämään ja todellisiin aineksiin, kuten Taiteen vasen rintama kirjallisuudelta, elokuvalta ja taiteelta yleensä odotti. Niinpä fotomontaasi oli ideaali, ainoa oikea muoto tekstin kuvitukseksi. Fotomontaasi olikin kuvataiteen vastine dokumenttielokuvalle ja faktakirjallisuudelle, koska siinä saatettiin esittää todellisuuden ilmiöitä suoraan, omaksi rajatuksi kokonaisuudeksi järjestettynä. Taiteilijan tehtävä on olla järjestävä tekijä, sillä Rodtšenko ei itse edes valokuvannut kuvituksen aineistoa, vaan huolehti montaaasista eli sommittelusta, leikkaamisesta ja liimaamisesta. Fotomontaasi oli *readymade*-taidetta. Rodtšenkon fotomontaa-sien ihmiskuvaukset heijastelevat Majakovskin runoelman motiiveja runoilijan ja Lilin hahmojen avulla, mutta ne kasvavat itsenäisiksi taide-teoksiksi Majakovskin runosäkeiden rinnalle. Lyyrinen sankari esitetään ympäristöstään vieraantuneena, hänen kyyneleistään tulee veden-paisumus ja tyynystä jäälautta keskellä Nevaa; rakennukset, sillat, esineet ja sivupersoonat ovat Rodtšenkon kuvissa mielensisäisinä yhdistelminä montaaasietetiikan periaatteiden mukaisesti. Montaaasissa on aina kyse uusien merkityskoko-naisuuksien koostamisesta erisukuisista osista, oli kyse sitten yhteiskunnasta, sen ideologiasta tai ihmiskuvasta. Majakovskin ja Brikin kuvissa ihmiskehoa ei jaeta osiin, vaan kyse on saman henkilön monistamisesta runoelman käännteitä vastaaviksi elämäkerroiksi. Lyyrisellä sankarilla on teoksessa useita kaksoisolentoja, mikä näkyy Rodtšenkon montaaaseissa monistettuina kuvina.

Tavoitteena olevat merkityskokonaisuudet kuuluvat runoelman juonen piiriin.

Urheilu on ollut suosittu fotomontaa-sien aihe: Laszlo Moholy-Nagyn *Militarismi* (1924) rinnasti urheilijat sotakoneistoon, dadaisti Hannah Höch esitteli lihaksikasta mieskuvaa *Vahvassa miehessä* (1931), Max Burchartz nimesi montaaasinsa yksinkertaisesti *Urheilu* (1930), ja Leo Lances leikkasi sarjan *Voimistelijoita* (1939). Rodtšenkon urheiluaiheisten fotomontaa-sien joukosta voidaan nostaa esiin esimerkiksi teos *Poliittinen jalkapallo* (1930), joka ilmestyi ajankohtaista poliittista satiiria julkaisevassa *Za rubežom* -lehdessä. Siinä brittipoliisit esitetään työläistaustaisia jalkapalloilijoita alistaviksi riistäjiksi. Fotomontaasi on tehty vahvasti 1920-luvun alkuvuosien kuvien hengessä, ja poliittiset ristiriidat esitetään tahallisen korostetusti. Tässä ja muissa vastaavissa poliittisissa montaaaseissa Rodtšenko osoittautui Berliiniin dadaistien, kuten antifasistisia fotomontaa-seja tehneen John Heartfieldin (1891–1968), sukulaissieluksi. Ihmishahmot ovat viitekehyksistään irti leikat-tuja marionetteja, joita taiteilija voi yhdistellä toisiinsa mielivaltaisesti. Heartfield loi tällä periaatteella hersyvää parodiaa Adolf Hitleristä ja tämän poliittisesta toiminnasta. Rodtšenkon fotomontaa-seissa heijastui kuitenkin vielä taitei-lijan graafikkotausta ja esteettinen kunnianhimo, mutta kohti 1930-lukua politisoituminen oli joka tapauksessa väistämätöntä. Rodtšenkolle se tarkoitti keskittymistä toisenlaisiin keinoihin valokuvataiteessa.

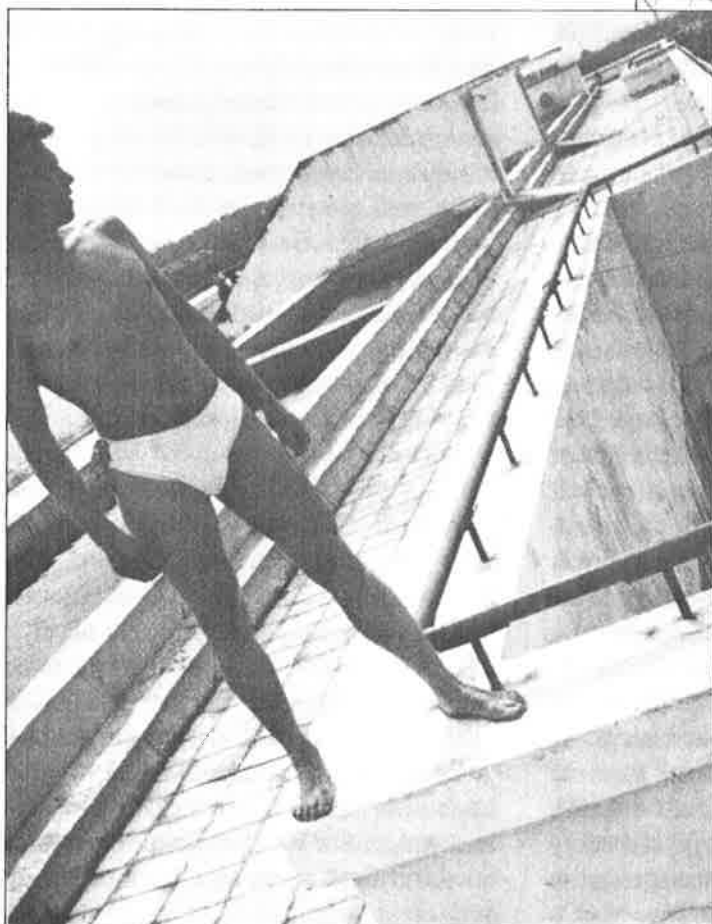
Stalinismin kauden alusta eli 1920- ja 1930-lukujen taitteesta muodostui tärkeä rajapyykki koko venäläiselle kulttuurille. Vuosi 1929 oli traagisimpia vuosia kirjallisuuden ja taiteen historiassa. Vuosikymmenen taitteesta tuli myös raja Aleksandr Rodtšenkon tuotannossa, ja sitä leimaa uusi ryhmä Lefin jälkeen, Lokakuu (*Okt-jabr*). Ryhmään kuuluivat myös Sergei Eisenstein ja Gustav Klutsis. Lokakuun kuvaajat oppivat toisiltaan kaiken aikaa uusia menetelmiä ja pyrkivät äärimmäiseen kokeellisuuteen valokuvaa-misessa. Niinpä esimerkiksi kun lokakuulaiset



Aleksandr Rodtšenko: Englannin ja Ranskan mestarit (1920)



Aleksandr Rodtšenko: Figuri kimonossa (1913)



Aleksandr Rodtšenko: Katolla (1932)



Aleksandr Rodtšenko: *Ihmiskello* (1924)

tekivät kokeiluja kuvakulmien suhteen, niissä tuli pyrkiä maksimaaliseen kuvakulman jyrkkyyteen. Jos taas tempuultiin kuvan kaltevuudella, oli tässäkin mentävä äärimmäisyyksiin, saatava katsojan pää pyörälle. Tämä näkyy Rodtšenkon valokuvissa 1930-luvun alussa. Hyvä esimerkki on *Pioneeri-torvensoittaja* (1930), joka on kuvattu jyrkästä kulmasta alhaalta ylös. Rodtšenko itse totesi jo vuonna 1928:

Kaikkein kiinnostavimmat kulmat nykyaikana ovat ”ylhäältä alas” ja ”alhaalta ylös”, ja niitä täytyy työstää. Kuka ne on keksinyt, en tiedä, mutta ilmeisesti ne ovat olleet olemassa jo kauan. Minä haluan vakiinnuttaa ne, laajentaa ja oppia käyttämään niitä. (Novyi Lef VI [1928], 42.)

Kokeellisuus kostautui. Rodtšenkoa syytettiin ”fysiologismista” ja pioneerien vääristämisestä. Tämä oli tyyppillistä Lokakuu-ryhmän, ennen muuta Rodtšenkon ja tämän oppilaiden, taiteen vastaanotolle. He itse kuvittelivat tekevänsä kaikille ymmärrettävää ja selkeää taidetta, kun taas kriitikot suhtautuivat kaikkeen tähän kokeellisuuteen epäillen ja tulkitsivat taiteilijat epäkypsiksi etsijöiksi. Vähitellen ja aikakaudelle tyyppilliseen tapaan kritiikki alkoi kasvaa määrätietoiseksi kampanjaksi. Kirosanaksi muodostunut formalismi liitettiin Rodtšenkoon. Lopulta tammikuussa 1932 hänet erotettiin ryhmästä, joskin koko ryhmän toiminta lakkasi miltei välittömästi tämän jälkeen. Mutta julkisen mustan lampaan rooli jäi Rodtšenkon rasiitteeksi. Kollegat eivät halunneet pitää häneen yhteyttä, ja vaikka töitä löytyi hänen kaltaiselleen ammattilaiselle välittömästi, hän joutui joksikin aikaa sivuun. Epätavanomaisuus ei ollut kunniasa missään taiteenlajissa 1930-luvulla, ja valokuvaus oli kuitenkin Stalinin lempilapsia. Kunnes vuodesta 1935 hänen kuviaan alettiin jälleen julkaista *Sovjetskoje foto* -lehdessä. Formalismi-syytökset olivat taka-alalla, ja hän oli ehkä hiukan muuttanut omaa tyyliäänkin sovinnaisemmaksi, kuten vuosien 1934–1936 urheilijakuvista voimme päätellä. Mutta oliko sittenkään? Mitä eroa on pioneerikuvan ja *Hyppy*

(1936) -teoksen kokeellisuudessa paitsi se, että uimahypyn kuvaaminen suoraan alhaalta ylöspäin on luonnollisempaa kuin trumpetinsoiton? Me arvaamme toki, että kyse on uimahyppääjästä, joka on kuvattu alhaalta altaan reunalta, mutta formalisti kysyisi tässä kohdin: mitä kuva itse kertoo? Eikö hyppy voisi yhtä hyvin suuntautua taivaaseen, joka on kerällä olevan ihmisen taustalla? Hänhän voisi olla sinkoutumassa avaruuteen, sillä Rodtšenko leikkii painon ja painottomuuden vastakkainasettelulla. Hyppääjä on samanaikaisesti painava kuin pommi ja kevyt kuin matkaan ammuttu raketti. Joka tapauksessa räjähtävän liikkeen, jonka taiteilija on kuvaansa pysäyttännyt, suunta jää katsojan määritettäväksi. Perspektiivi ei paljasta suuntaa eikä kuvarajaus kerro, mistä hän on lähtenyt. Entä *Urheilijat Punaisella torilla* (1936), joka on yksi Rodtšenkon kuuluisista urheiluparaatikuviista? Valittu kuvakulma ja kaltevuus alleviivaavat urheilijoiden vartaloiden kollektiivista esitystä ja ylipäänsä ajatusta siitä, että neuvostokansalaisen keho on ennemmin univormu kuin jotain yksilöllistä. Paraatikuviissa esitetyt vartalot ovat homogeenisiä kuin toistensa kloonit, ja tämä toistuu miesurheilijoiden ryhmäkuviissa. Vähitellen kaikille taiteenaloille vakiintuvalle sosialistiselle realismille ominainen tyyppillisyyden kategoria, etenkin positiivinen sankari tyyppinä ja dogmina, ruumiillistuu näissä miesurheilijoiden otoksissa.

Positiivisen sankarin kuuluisin representaatio on vuotta myöhemmin Pariisiin maailmannäyttelyä varten julkaistu Vera Muhinan teräsveistos *Työläinen ja kolhoosinainen* (1937). Muhinan veistosta vastaava, ideaalia neuvostoihmistä ja samalla ideaalia neuvostosukupuolta ihannoiva asetelma löytyi jo juutalaistaiteilija El Lissitzkyn Zürichin venäläisen taiteen näyttelyyn tekemästä fotomontaasijulisteeista (1929). Juutalaisteemaa taiteessaan ja kirjankuvituksissa usein käsitellyt Lissitzky taltioi teokseensa kansallisuudeltaan ”eksoottiset” neuvostomiehen ja -naisen toisiinsa sulautuneiden kasvojen androgyyninä ilmestyksenä. Häivähdyksen samaa androgyyniä voi nähdä Gustav Klutsisin fotomontaasissa *Me*

rakennamme oman maailmamme (1930), jossa kaksoisvalotuksen avulla on toteutettu vastaava efekti. Lissitzkyn visiossa neuvostolaisuus ei tarkoittanut niinkään sukupuolista ylemmyyttä, vaan pikemminkin neuvostokansalaisen ylemmyyttä suhteessa sukupuolikategoriaan. Sama riippumattomuus voidaan siis ulottaa kansallisuuteen tässä kuvassa. Tämän Lissitzkyn, Klutsisin ja Muhinan teoksista löytyvän motiivin Rodtšenko taltioi ehkä selvimmin teoksessaan *Pari* (1936), joka esittää uimahyppytelineellä seisovaa – ja tulevaisuuteen optimistisesti katsovaa – urheilijaparia. Valittu kuvakulma on tässäkin tapauksessa hyvin jyrkkä, mikä vain korostaa urheilijaparin spartalaista veistosmaisuuutta. Heidät on taltioitu monumentiksi jalustalla, ja mieleen palaa Lili Brikin pää Majakovskin runoelman kannesta, vaikka se edustikin täysin eri kulttuurivaiheen monumentaalista propagandaa. Spartalaisen urheilijaparin kuva voidaan lukea myös voimakkaan seksuaalisena. Rodtšenkon 1930-luvun urheilukuvissa sukupuolisuus on yleisesti ottaen läsnä, näkyvillä ja primitiivistä. Urheilijaparin katseiden kohde – optimistinen tulevaisuus – on yhteinen, mutta silti he ovat erillään. Lissitzkyn ja Klutsisin kuvissa he ovat sananmukaisesti yhtä, heillä on jopa yhteinen kolmas (neuvosto)silmä. Muhinan veistoksessa työmiestä ja kolhoosinaista yhdistää suunnan lisäksi yhteinen työ jo vuonna 1918 käyttöön otetun symboliparin eli sirpin ja vasaran yhtyessä toisiinsa valtiolliseksi symboliksi. *Työläinen ja kolhoosinainen* oli monumentaalisen Stalin-tyylin vakiinnuttajia, kuten arkkitehtuurissa Stalinin hampaat eli Moskovan pilvenpiirtäjät. Muhinan veistoksen alkuperäisen idean keksijä olikin Boris Jofan, toteutumatta jääneen Neuvostojen palatsin arkkitehti.

Rodtšenkon paljon keskustelua aikanaan herättäneet urheilukuvat kertovat paljon 1930-

luvun neuvostovartalosta. Kun Rodtšenkon urheilijakuvat olivat näytteillä, katsojat eivät enää kiinnittäneet huomiota kuvakulmaan erityisefektinä, sillä se jäi kuvattavien tapahtumien taustalle. Ja jos uimahyppääjäkuvat aiheuttivatkin skandaalin, syynä oli pikemmin hyppääjän jalkojen liian vahva karvoitus kuin mitkään valokuvaukselliset tekijät. Merkityksellinen taidokeino oli alkanut toimia kuvauksen kohteiden kanssa tasapainossa tai sitten katsojat olivat jo tottuneet aiemmin hämmentävän kokeellisena pidettyihin keinoihin. Ilmeisesti muutkin valokuvataiteilijat olivat jo tuolloin omaksuneet koko lailla Rodtšenkon formalismia, ja harjoittivat nyt – 1930-luvun puolivälissä – sitä luontevana osana neuvostovalokuvauksen perusteita.

Kuten Rodtšenkon kuvat meille kertovat, uuden sosialistisen realismin estetiikassa neuvostovartalo oli kollektiivissa joko univormu (miehet) tai yhteisen mekanismin elementti (naiset). Yksilöitynä neuvostovartalo oli ennemminkin veistos, esikuvallinen monumentti. Nämä ideat heijastuvat Rodtšenkon yhtäältä urheiluparaateja ja toisaalta urheilijaparia kuvaavasta teoksesta. Realismi alkoi tarkoittaa toivotun todellisuuden mukaisuutta, tyypillisyyttä taas esikuvallisuutta. Rakentamista korostava konstruktivismi, joka oli tehnyt valokuvauksesta täysiarvoisen taidemuodon neuvostokulttuurissa, oli väistynyt sosialistisen realismin tieltä. Osista rakennettavan ideaalivartalon tilalle oli ilmestynyt monoliittinen ruumiinkuva, teräksinen ja uniformaali neuvostovartalo. Kollektiivi oli korvannut yksilöllisen – ideaali oli korvannut inhimillisen. Erisukuisista aineksista koostettavan futuristisen todellisuuskuvan tilalla oli yksi yhtenäinen näkemys tulevaisuuden onnellisuudesta. Aleksandr Rodtšenko siirtyi kuvaamaan sirkusta.



Aleksandr Rodtšenko: Pari (1936)

KUNSTGEWERBEMUSEUM ZÜRICH



El Lissitzky: Venäläinen näyttely (1929)



Vera Muhina: Työläinen ja kolhoosinainen (1937)



Gutsav Klutsis: Me rakennamme oman maailmamme (1930)