

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE FILOSOFIA

TRAS LA HUELLA DE LA REVOLUCION

Fotografía del grupo LEF como lenguaje propio,
1923-1928

Trabajo Final de Licenciatura
Renata Carla Finelli

Director y Co-director: Dr. Luis García y Dr. Martín Baña
Argentina, Córdoba, 2017.

ÍNDICE

<u>PALABRAS PRELIMINARES</u>	3
<u>INTRODUCCIÓN</u>	4
<u>I. LA ESCENA ARTÍSTICA LUEGO DE LA REVOLUCIÓN DE 1917</u>	11
<i>CONSTRUYENDO</i> EL ESTADO SOVIÉTICO	15
DOS VISIONES DE CULTURA SOVIÉTICA. LENIN Y <i>PROLETKULT</i>	19
LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA REVOLUCIONARIA EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL ESTADO SOVIÉTICO	23
<u>II. CONSTRUCTIVISMO. APORTES, ESTILO Y EL GRUPO LEF</u>	32
RAYONISMO Y FUTURISMO COMO BASE DEL CONSTRUCTIVISMO	33
CONSTRUCTIVISMO, MOVIMIENTO HETEROGÉNEO	39
LA NUEVA POLÍTICA ECONÓMICA Y SU INCIDENCIA EN LA FORMACIÓN DEL FRENTE DE IZQUIERDA DE LAS ARTES	49
EL FRENTE DE IZQUIERDA DE LAS ARTES (LEF)	50
<u>III. FOTOGRAFÍA EN EL GRUPO LEF</u>	58
BREVE INTRODUCCIÓN A LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA ARTÍSTICA	59
<i>CONSTRUYENDO</i> LA ESCENA FOTOGRÁFICA SOVIÉTICA	61
LA FOTOGRAFÍA SOVIÉTICA COMO <i>ÍNDICE</i> DE LA REVOLUCIÓN	64
LA FOTOGRAFÍA COMO ACTO- <i>HUELLA</i> FRENTE A LA FOTOGRAFÍA PICTÓRICA	69
FOTOGRAFÍA EN EL GRUPO LEF COMO <i>LENGUAJE PROPIO</i>	71
RODCHENKO Y EL GRUPO DE LA NUEVA VISIÓN. EL <i>ERROR</i> COMO <i>LENGUAJE</i>	78
IMPLICANCIAS. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO TEXTO	93
<u>CONCLUSIÓN</u>	95
<u>BIBLIOGRAFÍA BÁSICA</u>	98
BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA	98

PALABRAS PRELIMINARES

Antes de comenzar me gustaría realizar algunas aclaraciones importantes en relación a los textos y acontecimientos estudiados para una correcta interpretación de los hechos. En primer lugar, si bien Rusia optó por utilizar el calendario gregoriano a partir de febrero de 1918 unificándose al resto de los países de Europa, en el presente trabajo utilicé las fechas originales pertenecientes al calendario juliano. En este sentido, la toma del Palacio de Invierno se fechará en octubre de 1917 y no en noviembre como lo indicaría el calendario posteriormente adoptado.

En segundo lugar, he seguido la transliteración internacionalmente aceptada de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (*The Library of Congress*), prefiriendo dejar los términos y nombres propios ampliamente aceptados –como “zar” o “Eisenstein”, etc.– y colocando entre paréntesis aquellas palabras que generan confusiones interpretativas.

INTRODUCCIÓN

La fotografía es producto de una técnica que consiste en hacer pasar los haces de luz por un orificio que los invierte reflejando la imagen en una pared, una placa o un elemento sensible que los graba.¹ Si bien su resultado se asimila mucho a la visión que el ojo humano produce en el cerebro ya que parten del mismo principio físico, la imagen fotográfica posee características muy distintas a las del ojo y también a las de las demás representaciones visuales. En primer lugar, utiliza un lenguaje propio para referirse a elementos específicos y formales de su imagen como *punto de enfoque*, *encuadre*, *distancia hiperfocal*, *profundidad de campo*, etc. Y en segundo lugar, es producto de un aparato técnico que le imprime características estéticas concretas como aberraciones, perspectivas, deformaciones del objeto, etc. y, la principal de éstas, su carácter documental. La fotografía, gracias a su dispositivo técnico, toma parte de la realidad y la detiene en el tiempo –el *esto ha sido* de Roland Barthes²–, tiene una particularidad que ningún otro medio similar posee.

Como afirma Charles Peirce, en la fotografía analógica la realidad (el objeto referencial) participa necesariamente del proceso de formación dejando su *huella*, indicando el paso (o la presencia) de algo o alguien en un *lugar y tiempo* determinado.³ En palabras

¹ Claramente, no se hace referencia aquí a la fotografía digital que, aunque comparte similitudes con la fotografía analógica, sus procesos técnicos son diferentes. Ver Barboza, P, *Du photographique au numérique: la parentehèse indicielle dans L'histoire des images*, L'Harmattan, París, 1996.

² Barthes, R., *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989.

³ El aporte de Charles Peirce adquiere un valor significativo en el presente trabajo ya que su análisis conceptual de los signos permite estudiar con precisión las características particulares de la imagen fotográfica frente a otros sistemas de representación. Pierce propone una división fundamental de los signos (o *Representamen*) según el modo de denotar a su Objeto, en Íconos, Índices y Símbolos. Un Ícono es aquel que se relaciona con su Objeto predominantemente por similitud, independientemente de su modo de ser (pueden ser clasificados en imágenes, diagramas o metáforas). Un Índice es aquel que mantiene un vínculo directo de contigüidad con su fundamento, mientras que el Símbolo está unido a su Objeto por convención (las palabras, oraciones, libros y otros signos convencionales son Símbolos). En el caso de las imágenes fotográficas, se suele confundir su naturaleza indicial por iconicidad dada la semejanza de la imagen con su objeto referencial; sin embargo, si se tiene en cuenta el proceso técnico fotográfico, existe una conexión física entre la imagen y su Objeto que la coloca dentro del segundo grupo de signos, en el que ambos conceptos (*Representamen* y Objeto) forman un par orgánico. Por otro lado, el Índice también puede tener una conexión dinámica con los sentidos (o la memoria) de

similares pero menos técnicas, uno de los creadores de la fijación del proceso fotográfico, Williams Henry Fox Talbot (1800-1877) en su escrito de 1844 la había nombrado “el lápiz de la naturaleza”, haciendo una clara referencia a su carácter *indéxico*, dando a entender que era la propia naturaleza la que dibujaba su imagen en el soporte.⁴ Sin lugar a dudas, su naturaleza de documento *huella* o *índice* la coloca en un lugar singular dentro de las herramientas artísticas de reproducción.

Pierre Barbosa sugiere que la *indicialidad* de las representaciones visuales ha sido un período relativamente corto dentro de la historia de las artes –un “paréntesis *indicial*”– que empieza con la invención de la fijación de la imagen y termina con la fotografía digital dejando su herencia en nuestro mundo contemporáneo de imágenes.⁵ Siguiendo el marco teórico de Barbosa –dentro de ese “paréntesis *indicial*” de las imágenes– se pretende analizar aquí el movimiento constructivista de los primeros años de la Rusia revolucionaria y, en particular, el debate y la reflexión teórica respecto del *experimento fotográfico* del grupo Frente de Izquierda de las Artes (*Levy Front Iskusstv*: LEF). Si bien el grupo hoy en día ha alcanzado cierto renombre dentro de los grupos constructivistas de la época, ha sido particularmente por su vasta producción poética⁶ y por su singular concepto de *faktografía* (escritura de los hechos).⁷ La presente investigación pretende abordar un aspecto poco estudiado por la historiografía y realizar un análisis novedoso del grupo haciendo hincapié en su concepción teórica y práctica de la fotografía como herramienta artística y documental.

Entre los estudios más relevantes que se han realizado sobre fotografía y Constructivismo, pueden señalarse dos grandes tendencias investigativas que se desarrollan en torno a la famosa disputa que hubo por aquel entonces entre fotógrafos *amateurs* o foto-reporteros⁸ y fotógrafos formalistas⁹, es decir, entre quienes defendían el uso simple –o sin

la persona para quien sirve como signo. Ver Peirce, C. S., *La ciencia de semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

⁴ Talbot, H. F., *The Pencil of the Nature*, Longman, Brown, Gree, and Longmans, Londres, 1844.

⁵ Barbosa, P., ob. cit., pp. 7-32.

⁶ En esta línea consultar Stephan, H., *Lef and the Left Front of the Arts*, Verlag Otto Sanger, Múnich, 1981 y Sherwood, R., “Documents from Lef”, *Oxford Journal*, University of Arizona, N. 3, Junio, 2015, pp. 25- 100.

⁷ En esta línea puede consultarse el estudio de Del Río, V., *Factografía. Vanguardia y Comunicación de masas*, Abada, Madrid, 2010.

⁸ El movimiento de la fotografía *amateur* en Rusia comienza antes de la Revolución de 1917 y se reanuda luego de los conflictos bélicos posteriores a ésta. Durante los primeros años, este tipo de fotografías documentales eran realizadas por los obreros de la prensa soviética (*fotoliubitely*: amantes de la fotografía). Luego de la aplicación del Primer Plan Quinquenal (1928-1932) comienza a realizarse por profesionales libres (*proletarskie fotografy*: fotógrafos proletarios) o foto-reporteros profesionales al servicio de la prensa. Algunas publicaciones famosas fueron *Ogoniok* y *Sovetskoe foto* en la que participaron foto-reporteros prestigiosos como Semyon Fridliand y Arkady Shaikhet. Ver Wolf, E., “La Unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria”, en Ribalta et al., *El movimiento de la fotografía obrera (1926- 1939). Ensayos y documentos*, TF Editores y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010 pp. 32-50.

intervenciones formales– de la cámara y quienes buscaron sus leyes estéticas. Dentro de este panorama, y en relación al estudio de la fotografía *amateur* o reportera, se destaca el trabajo en español publicado por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en el marco del seminario “El movimiento de la fotografía obrera. Hacia una historia política del origen de la modernidad fotográfica”. La publicación propone una revisión de la modernidad fotográfica centrándose en la evolución de la fotografía obrera de la Rusia revolucionaria entre 1926 y 1939, analizando su evolución y sus conexiones con otros movimientos revolucionarios –como el de Berlín de 1919-1933– como herramienta de documentación de la vida cotidiana del trabajador ruso. Entre los autores, se destacan los análisis de Erika Wolf, “La Unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria” y “‘Como los Filipov’: Los orígenes extranjeros del foto-ensayo narrativo soviético”.¹⁰ Si bien la publicación constituye un documento de carácter invaluable sobre la Rusia de entonces, desde el punto de vista de lo fotográfico se puede afirmar que realiza una revisión de la fotografía como elemento técnico y popular capaz de registrar la cotidianeidad de los obreros deteniéndose, principalmente, en su carácter documental narrativo de la vida del trabajador ruso y de los acontecimientos históricos revolucionarios, sin cuestionarse mucho acerca de la concepción de la fotografía de aquel entonces.¹¹

Por otro lado, y en relación al estudio de los llamados fotógrafos formalistas, se destacan entre muchos otros, los trabajos sobre El Lissitzky (1890-1941) de Klaus Pollmeier y Maria Gough¹², el artículo sobre Aleksandr Rodchenko (1891-1956) de Christine Kiaer¹³ o

⁹ Dentro de este grupo se encuentran todos aquellos fotógrafos que intentaron buscar leyes formales o estéticas al arte fotográfico. Puede dividirse en dos ramas. Por un lado, quienes aplicaban las leyes formales de la pintura a la fotografía como por ejemplo, el trabajo de Moisei Nappelbaum, fotógrafo pictorialista y responsable de los primeros cursos fotográficos en el Consejo Municipal de Profesionales Unidos de Moscú (MGPS). Y por otro lado, quienes buscaban una estética propia de la fotografía, como Alexandr Rodchenko y László Moholy Nagy, artistas que provenían de la pintura pero que luego se dedicaron por completo a la fotografía.

¹⁰ Ribalta, J., et al., *El movimiento de la fotografía obrera (1926- 1939). Ensayos y documentos*, TF Editores, 2010.

¹¹ Dentro de esta línea de análisis también se puede consultar los trabajos de Fore, D., “Conquistar el tiempo”, *Carta*, N.2, primavera-verano 2011, pp. 70- 74; Fore D., “Soviet Factography: Production Art in an Information Age”, *OCTOBER*, N. 118, otoño 2006, pp. 3–10 y Wolf, E., “The Context of early Soviet Photojournalism, 1923- 39”, *Zimmerli Journal*, N. 2, otoño 2004, p. 106- 117.

¹² Gough, M., “Lissitzky on Broadway” y Pollmeier, K., “El Lissitzky’s Multilayer Photographs: A Technical Analysis”, en Abbaspour, M., Daffner, L. A., y Morris Hamburg, M. (Eds.), *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2014. Versión digital disponible en <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays>

¹³ Kiaer, C., “Rodchenko in Paris”, *OCTOBER*, N. 75, invierno 1996, pp. 3-35.

<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/#map/photo?dateBegin=1900&dateEnd=1922>

bien, los de Erika Wolf y Maria Gough sobre Sergey Tretyakov (1892- 1937).¹⁴ Este tipo de trabajos toma como eje a aquellos artistas renombrados del Constructivismo quienes, cercanos a las ideas revolucionarias, abandonaron la pintura de caballete para dedicarse casi por completo a la fotografía. Sin embargo se puede afirmar que, aunque su aporte resulta muy provechoso para el estudio del movimiento constructivista, no constituyen estudios propios sobre fotografía sino que la investigan dentro de una línea personal de evolución artística.

En este marco, la presente investigación busca, por un lado, salir de esta disputa y mostrar la visión unificada que se tuvo de la fotografía como *index*, entre 1921 –a partir de la reactivación de la producción fotográfica gracias a la implementación de la Nueva Política Económica (*Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*: NEP) – hasta 1929 cuando comienza un proceso de alineación de las diferentes producciones fotográficas hacia la propaganda socialista y el fotoperiodismo.¹⁵ Y por otro lado, rescatar la producción fotográfica y teórica del grupo LEF entre 1923 y 1928 mediante el análisis de la publicación de sus dos revistas, *LEF* (1923-1925) y *Novy LEF* (1927-1928) con el fin de analizar un movimiento artístico constructivista que ubicó a la fotografía en el lugar más relevante dentro de los procedimientos de creación de imágenes fijas.

El grupo LEF nació como iniciativa del poeta futurista Vladimir Mayakovsky (1893-1930) en 1923, como consecuencia del clima extraordinariamente rico en materia artística que se vivía por aquel entonces, avivado por la constante formación de diferentes organizaciones artísticas y por la restructuración político-cultural que pretendió llevar adelante el Partido bolchevique, sobre todo, a partir de la implementación de la NEP por parte de Vladimir Lenin (1870-1924). Esta medida tuvo una enorme relevancia en el ámbito de la cultura ya que permitió reavivar el clima cultural multiplicando la cantidad de revistas y permitiendo la importación de nuevos materiales –especialmente, aquellos específicos y necesarios para el desarrollo de la industria del cine y la fotografía– pero también significó un nuevo aire de desconfianza hacia el Partido y un temor en aumento por parte de los

¹⁴ Gough, M., “Sergey Tretyakov, Fotógrafo de hechos”, *Carta*, N. 2, primavera-verano, 201, pp. 75-77 y Wolf, E., “The Author as Photographer: Tretyakov’s, Erenburg’s, and Il’f’s Images of the West”, *Configurations*, V. 18, N. 3, Otoño, 2010, pp. 383- 403.

¹⁵ Wolf, E., “La Unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria”, *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, TF Editores, Madrid, 2010, p.37.

Esta alineación de la fotografía hacia la propaganda culminó en 1932 con la proclamación del decreto “Acerca de la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas” por parte de Josef Stalin (1878-1953) en el que estableció al Realismo Socialista como el único movimiento artístico de la URSS, iniciándose una nueva etapa en la fotografía y en el arte soviético. A partir de entonces, el cine y la fotografía tuvieron un avance arrollador especialmente hacia la producción publicitaria. Ver: Antigüedad del Castillo- Olivares, M. D., Nieto Alcaide, V. y Tusell García, G., “Arte y política: realismo y compromiso”, *El siglo XX: La vanguardia fragmentada*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid, 2016.

trabajadores de la cultura de un retroceso en los avances alcanzados. Ambos factores hicieron necesaria una urgente revisión de los objetivos del arte revolucionario que culminó en la formación del grupo y en la publicación de sus dos revistas.

El LEF tuvo como objetivo agrupar a diferentes artistas provenientes de distintas corrientes –Futurismo, Constructivismo, Realismo, etc.–, examinar la heterogeneidad del arte constructivista y orientar la producción hacia el desarrollo de una plataforma común estrictamente ligada con la vida cotidiana (*byt*)¹⁶ y el marxismo:

El LEF va a:

En el trabajo, reafirmar las conquistas de la Revolución de Octubre y reforzar el arte de izquierda.

El LEF *hará la propaganda de las ideas de la Comuna* abriendo el arte al camino del futuro. El LEF *va a hacer la propaganda en las masas con nuestro arte*, encontrando en ellas la fuerza de la organización (...)

El LEF luchará por un arte- edificación de la vida.¹⁷

Su programa promovió un nuevo arte de masas de *transición* entre la cultura burguesa y la del proletariado, formal pero “conectado”¹⁸ con su objeto y el público de masas, y en línea con las nuevas demandas revolucionarias. Su aporte singular al campo específico de la fotografía residió en la búsqueda de un *lenguaje propio* de esta disciplina. Como expresó Osip Brik (1888-1945) –uno de sus principales teóricos– el trabajo del fotógrafo consistía en:

...abandonar los principios de la composición pictórica en fotografía y hallar otros principios, leyes específicamente fotográficas que sirvan para realizar y componer imágenes fotográficas. Esto debe interesar a todo aquel que no considera que la fotografía es un oficio lastimoso, sino un sujeto de enorme relevancia social llamado a silenciar la cháchara de la pintura sobre la representación artística de la vida.¹⁹

Si bien durante la publicación *Novy LEF*²⁰ comenzó una producción teórica más vasta sobre fotografía, debido al giro teórico que se produjo en su plataforma artística, en la

¹⁶ El concepto de “vida cotidiana” (*byt*) menciona directamente a la cultura material de una sociedad. Sin embargo, no hace referencia a una cultura material vacía de contenido, por el contrario, en la *byt* se encuentran *fijadas* (o adheridas) las formas de la existencia en un sentido más filosófico (*bytie*). De este modo, los cambios que se realicen en la *byt* estarán íntimamente relacionados con los cambios en la *bytie*. Se puede apreciar aquí, cómo el concepto funciona dinámicamente relacionando conceptos que, por lo general, son definidos en oposición. Ver Nota * en Arvatov, B., “Everyday Life and the Culture of the Thing. (Toward the Formulation of the Question)”, *OCTOBER*, N. 81, Verano 1997, p. 119.

¹⁷ Fernández Buey, F (Trad.), *Constructivismo*, Comunicación, Madrid, 1973, pp. 92-93.

¹⁸ Arvatov, B., ob. cit.

¹⁹ Brik, O., (1926) “Fotografía versus pintura”, en Fontcuberta J. (Ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2003, p.127.

²⁰ Entre los artículos más importantes de esta publicación, se destacan: Arvatov, B “¿Por qué no ha muerto la pintura de caballete?”, *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 1, 1927, pp. 38-40. Rodchenko y Stepanova, V., “Acerca de la ilustraciones fotomultiplicadas”, *Novy LEF*, Gosizdat, N. 1, 1927, p. 48. Pertsov, V., “Ideología y técnica en el arte”, *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 5, 1927, pp. 19-26. Brik, O., “Hecho fijado”, *Novy LEF*, Gosizdat,

primera revista aparecieron algunos artículos que se refieren a esta disciplina como la nueva herramienta artística del arte soviético, como en “Para mis trabajos”²¹ y “Fotomontaje”.²²

Para el LEF, la cámara fotográfica fue el medio que sirvió de inspiración fundamental para el cine y la propaganda pero también representó el instrumento que sintetizaba con exactitud las disciplinas fundacionales del Constructivismo (construcción, tectónica y *faktura*), intrínsecamente unidos con la construcción de la Rusia Socialista. En este sentido, la fotografía fue no sólo una herramienta artística de masas sino que también sintetizó un nuevo estilo de *byt*, de cultura y de *relación con el objeto cotidiano* a la que se aspiraba desde el arte revolucionario.²³ El LEF planteó una línea teórica “entre la estética y la influencia de la vida práctica utilitaria”.²⁴ La tarea experimental que inició e impulsó con sus artículos sobre arte y con sus imágenes fotográficas, abrió brevemente un nuevo campo de experimentación de la fotografía que fue muy escasamente examinado por su carácter formal-ideológico pero que sin embargo, dejó sus huellas dentro del campo de fotográfico, siendo un significativo aporte para una *estética de la fotografía*²⁵ poco explorada.

La hipótesis principal de este trabajo sostiene que los artistas, intelectuales y colaboradores del grupo propusieron una visión *fronteriza* de la fotografía, como una herramienta capaz de conectarse con lo real a través de su técnica de fijación de los hechos en papel pero también, buscando salir del realismo documental, como un *lenguaje artístico propio* que osciló entre el terreno del arte y el de la política, propiciando una ampliación conceptual, técnica y discursiva del concepto de fotografía hasta entonces utilizado.

No se puede llegar aquí sin describir y analizar mínimamente el contexto histórico cultural que acompañó estas reflexiones ya que, como se mostrará, el arte revolucionario que surgió a partir de la Revolución de 1917 funcionó como el caldo de cultivo de estas nuevas ideas, procedentes de un clima en permanente puja entre la reconstrucción cultural que pretendía realizar el Partido bolchevique y los aportes de los grupos independientes. En este

Moscú, N. 11-12, 1927, pp. 44-50. Brik, O., “Del cuadro a la foto”, *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 3, 1928, pp. 29-33. Rodchenko, A., “Contra el resumido retrato de una instantánea”, *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 4, 1928, pp. 14-16. C. T., “El verdadero presente”, *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 5, 1928, pp. 43-44. Volkov-Lannit L., “Lecciones sobre la muestra de fotografía soviética 10 años”, *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 7, 1928, pp.41-44. Rodchenko, A. “Cómo usar el Fotolef”, *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 8, 1928, pp. 43-44. Volkov-Lannit, L., “Los enterradores del pincel (La primera exposición de los círculos fotográficos *amateurs*)”, *Novy LEF*, Gosizdat, N. 9, 1928, pp.39-42. Volkov- Lannit, L., “Foto Fata (hacia el dibujo o la fotografía)”, *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 11, 1928, pp. 28-36. Versión digital disponible en <https://monoskop.org/Lef>

²¹ “Gross, G., “Para mis trabajos”, *LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 2, 1923, pp. 27-30. Versión digital disponible en <https://monoskop.org/Lef>

²² Popova, L., “Fotomontaje”, *LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 4, 1923, pp. 41-44.

²³ Ver Arvatov, B., ob. cit.

²⁴ Pertsov, V., “Calendario de la LEF moderna”, *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 1, 1927, pp. 15-19.

²⁵ Entiéndase el estudio formal, técnico y contextual de la fotografía como una herramienta artística de representación del mundo pero también, como una herramienta de conocimiento y transformación de la realidad.

contexto, se pretende señalar el tipo de producción artística que brotó como resultado de estas disputas y la ampliación conceptual que se realizó al concepto de *técnica* que permitió esta nueva mirada sobre la fotografía entre lo documental y lo formal. A su vez, se sostiene que esta visión se basó en una concepción general de la fotografía rusa como *índex* o *huella* de la Revolución.

De este modo, el presente trabajo se estructura de la siguiente manera: en el primer capítulo, se reseñará brevemente la escena artística revolucionaria con el objetivo de describir el escenario que posibilitó el ingreso de la fotografía como herramienta *técnica* revolucionaria de masas pero artística a la vez. En el segundo capítulo, se mostrará el significativo lugar que tuvo el Constructivismo como corriente dentro de la escena artística revolucionaria. Si bien éste fue un movimiento muy heterogéneo, se puede afirmar en base a los escritos teóricos del Primer Grupo de Constructivistas en Acción dependiente del Instituto de Cultura Artística (*Institut khudozhestvenny kultyry*: INKhUK), que los artistas buscaron formar un estilo propio del arte soviético en base a tres disciplinas esenciales (construcción, tectónica y *faktura*) que encerraban en sí significados en los que la *forma* y la *ideología* eran inmanentes, sentando las bases para la producción fotográfica del grupo LEF.²⁶ Finalmente, se expondrá el lugar que ocupó el LEF dentro de esta escena artística revolucionaria y se explicará la innovación que produjeron estos artistas en el campo de la fotografía como producto de las capacidades de sus artistas pero también, como fruto de su *compromiso* por lo *colectivo* y por la escena revolucionaria.

El presente trabajo pretende realizar un análisis de la imagen fotográfica revolucionaria abarcando también sus conflictos histórico-políticos con el fin de aportar una mirada trascendente y reflexiva referente al arte soviético de los años veinte y, en particular, de la fotografía. Desde allí, es posible, tal vez, aportar a una *estética de la fotografía* que no caiga en meras categorizaciones cómodas sobre este tipo de imágenes sino que se interrogue acerca de las re significaciones e interpretaciones que podría tener en un determinado contexto histórico.

²⁶ Ver Pertsev, V., “Ideología y tecnología en el arte”, *NovyLEF*, Gosizdat, Moscú, N. 5, 1927, pp. 19-26. Versión digital disponible en <https://monoskop.org/Lef>

I. LA ESCENA ARTÍSTICA LUEGO DE LA REVOLUCIÓN DE 1917

Todo artista (...) tiene derecho a crear libremente con arreglo a su ideal (...). Ahí tiene usted el porqué de toda esa fermentación, de todos esos experimentos, de todo ese caos. Pero, naturalmente, nosotros somos comunistas. No podemos cruzarnos de brazos y dejar que el caos fermente como le apetezca.¹

Durante la Guerra Fría, el estudio en Occidente del arte revolucionario producido en Rusia y, en particular, del Constructivismo, estuvo atravesado por diferentes tipos de perspectivas. La más habitual fue la de señalar a este movimiento como una “aberración” del arte y la cultura dada su cercanía con el Comunismo.² Durante esta época, su análisis se dividió entre quienes lo entendían como una “variante política radical” y quienes lo veían como una “variante artística” más.³ Como explica Benjamin Bucholh, estas líneas tomaron fuerza cuando Naum Gabo (1890-1977) y Antoine Pevsner (1888-1962) –constructivistas formalistas– llegaron a Nueva York y se auto proclamaron inventores del Constructivismo:

No había más. Lo he repetido miles de veces: fuimos Gabo y yo solos quienes inventamos el Constructivismo. Tatlin y Rodchenko recogieron nuestras ideas pero las falsificaron aplicándolas a un arte funcional obligado a servir a propósitos prácticos. En cambio, nosotros siempre hemos declarados (...) partidarios del arte puro, de *l'art pour l'art*.⁴

Una vez en Nueva York y siendo reconocidos como los padres del movimiento, Gabo y Pevsner difundieron una visión simplificada del Constructivismo, presentándolo como producto de una exploración individual de las formas –puro y autónomo– que poco tenía que ver con las investigaciones que se venían desarrollando en la Rusia revolucionaria.

En la actualidad, las perspectivas de análisis del Constructivismo han desarrollado modos no tan radicales de afrontar su estudio. Una de las más comunes es la que se desarrolla

¹ Zetkin, C., *Recuerdos sobre Lenin*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975, pp. 10-11.

² Bucholh, B., “El constructivismo de la Guerra Fría”, *Formalismo e Historicidad*, Akal, Madrid, 2004, pp. 201-222.

³ Véase Lodder, C., “Postdata al Constructivismo ruso: la dimensión Occidental”, *Constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 221-233.

⁴ Cita extraída de Bucholh, B., ob. cit., p. 207.

a partir del estudio realizado por Peter Burger en 1974 sobre los movimientos artísticos de vanguardia en *Teoría de las vanguardias*.⁵ Esta perspectiva estudia los cambios específicos que las vanguardias provocaron en el mundo del arte, incorporando al Constructivismo ruso dentro de un modelo historicista lineal, puro y de base europea, en el que las vanguardias se distinguen de otros estilos por su espíritu de autocrítica, por la conexión que pretendieron lograr entre el arte y la *praxis* vital y, principalmente, por su rechazo a la institución arte.

La segunda perspectiva se puede entender como una variante de una de las formas de estudios que se realizaron durante Guerra Fría. Como explica Buchloh, esta corriente de análisis –de audiencia mayoritariamente norteamericana y europea– se ocupaba de los trabajos de los llamados formalistas ignorando los debates críticos que hubieron al interior del movimiento.⁶ Hoy en día, esta perspectiva de análisis ha extendido su campo de investigación ocupándose también de artistas que se caracterizaron por realizar una obra de tipo independiente, allegados a las ideas revolucionarias y que pueden ser catalogados como formalistas o no, como El Lissitzky, Rodchenko, Várvara Stepanova (1894- 1958), entre otros.⁷ Esta línea de análisis, al igual que la primera, no solo se focaliza en autores particulares del movimiento y en base a ellos describe al Constructivismo, ignorando el contexto particular del arte ruso y, sobre todo, la heterogeneidad del mismo –una de sus características más visible– sino que también, pretende circunscribir su desarrollo al interior de un modelo historicista lineal del arte.

La tercera, lo investiga a la luz de un nuevo Constructivismo que ha resurgido en los últimos años y que ha sido foco de reflexiones muy actuales sobre arte que se desarrollan en torno de la conexión entre las nuevas tecnologías y las masas.⁸ En este sentido, esta variante teórica realiza un estudio muy específico del Constructivismo como génesis de nuevas prácticas artísticas de comunicación –muchas de ellas, digitales– desconociendo su conexión con los fenómenos históricos y políticos que permearon sus fines artísticos.

⁵ Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.

⁶ Buchloh, B., ob. cit., p. 205.

⁷ En esta línea pueden consultarse Gough, M., “Lissitzky on Broadway” y Pollmeier, K., “El Lissitzky’s Multilayer Photographs: A Technical Analysis”, en Abbaspour, M., Daffner, L. A., y Morris Hamburg, M. (Eds.), *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2014. Versión digital disponible en <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays>; Kiaer, C., “Rodchenko in Paris”, *OCTOBER*, N. 75, Winter 1996, pp. 3-35; Gough, M., “In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson’s Cold Structures”, *OCTOBER*, N. 84, Primavera, 1998, pp. 91-117.

⁸ En esta línea teórica, consúltese Osborne, P., *Más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2010; Expósito, M., “Los nuevos productivismos”, *Contra-textos*, Barcelona, 2010. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0910/expósito/es>; Villar Alé, R., “Procesos artísticos en Laboratorios. Génesis y perspectivas”, *UNIVERSUM*, Vol. 30, N. 1, 2015, pp. 277-292 y Del Rio, V., *Factografía. Vanguardia y Comunicación de masas*, Abada Editores, Madrid, 2010.

Desde diferentes perspectivas, estas líneas teóricas inscriben al arte revolucionario dentro de la historiografía clásica del arte con el fin de dar respuestas a un tipo de paradigma anómalo y, si bien han contribuido en su estudio, también han ayudado a la propagación de una visión fragmentada y reduccionista de la escena artística pasando por alto tensiones, dinamismos y cambios de perspectivas de su contexto histórico-político que acompañaron e influyeron fuertemente al interior sus prácticas artísticas.

Como afirma Susan Buck-Morss, una de las diferencias más significativas entre el Estado Socialista y los estados-naciones es que éste cuando llega al poder no toma simplemente el aparato de administración preexistente sino que, además, lo transforma y reconstruye, junto a sus instituciones y antiguas concepciones. En palabras de Buck-Morss:

Mientras que los partidos políticos de los estados-naciones compiten por hacerse con el control de un aparato preexistente y, de este modo, *llegar a ser* el estado, el Partido Comunista *construye* el Estado Socialista. Crea y usa las instituciones estatales para administrar la política del partido y purga estas instituciones cuando lleva a cabo una guerra de clases dentro de la misma.⁹

Con inteligencia, Buck-Morss señala una característica intrínseca y poco investigada desde las historiografías o filosofías del arte, un Estado Socialista en *construcción*, en transformación o movimiento. En este sentido, no se puede afrontar el estudio de la fotografía constructivista de aquellos años sin por lo menos señalar algunas de las características de este nuevo Estado como el marco –móvil– socio-político e ideológico en el que se desarrollaron los diferentes estilos revolucionarios y como un factor determinante en su constitución.

Si bien se hará un recorte muy específico dentro de lo que fue el arte revolucionario, es importante señalar que, como producto de un proceso, su importancia dentro del ambiente revolucionario comenzó a gestarse a partir de lo que fue el “fracaso”¹⁰ de la Revolución de

⁹ Buck-Morss, S., *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Ob. Cit., p. 40.

¹⁰ En 1905, la guerra zarista contra Japón se inclinaba hacia la derrota de Rusia. En ese contexto, el 9 de enero un grupo de trabajadores de San Petersburgo marchan pacíficamente hacia el Palacio de Invierno (residencia del zar) reclamando el fin de la guerra y la libertad de los presos políticos. Sin embargo, fueron reprimidos por las tropas militares. Ese fue el inicio de un año de enfrentamientos contra la autocracia rusa, en el que distintos grupos sociales de la Rusia zarista se mantuvieron unidos, organizando heterogéneas marchas de estudiantes, obreros, campesinos, fuerzas armadas, etc. En octubre de 1905 Nicolás II proclama el fin de la revolución y emite el “Manifiesto de Octubre” en el que concede la formación de una Constitución y promete crear un parlamento electivo nacional, la Duma. Los resultados de los enfrentamientos de 1905 fueron ambiguos y, en general, la revolución fue juzgada como un “fracaso” para el movimiento bolchevique ya que, si bien el zar había concedido la proclamación de “leyes fundamentales”, en Rusia seguía gobernando la autocracia ya que el parlamento tenía un poder limitado. Por otro lado, si bien se aceptó la legalización de los partidos, muchos de éstos eran perseguidos o censurados. Por su lado, los trabajadores decidieron organizarse en “soviets” (consejo de representantes elegidos en las fábricas) que eran reconocidos por el zarismo como “interlocutores” de la clase

1905 –momento en el que los conceptos de arte y de cultura empezaron a ocupar los centros de los debates revolucionarios– y se reafirmó pasada la Revolución de 1917. Una vez que los bolcheviques llegan al poder, se volvió *necesario para el Partido* una unificación en la producciones artísticas con el fin de llevar adelante con mayor fuerza la Revolución Proletaria. Claramente, esta decisión generó tensiones al interior del *movimiento revolucionario*¹¹ pero también, dio como resultado un periodo ideológico extraordinariamente rico y heterogéneo en relación al arte, la cultura y lo político.

Se señalará, en primer lugar, el marco institucional que conformó el Partido bolchevique pasada la Revolución de 1917, con el objetivo de visibilizar al arte y a la cultura como bienes centrales para la transformación de una sociedad, ligándolos fuertemente a la actividad pedagógica.¹² En segundo lugar, se reseñará una de las disputas más fuertes en relación al movimiento cultural revolucionario, entre las agrupaciones bolcheviques y las agrupaciones independientes como las Organizaciones Proletarias Cultural-Educativas (*Proletárskye Kulturno-Prosvetitelnye Organizatsy: Proletkult*) que tuvo como principales inspiradores teóricos a Aleksander Bogdánov (1873-1928), Anatoly Lunacharsky (1875-1933), Maxim Gorky (1868-1936) y al historiador Mikhail Pokrovsky (1868-1932) con el objetivo de entender una de las pujas más importantes al interior del movimiento artístico revolucionario. Y, en tercer lugar, se comentarán algunas concepciones generales en cuanto a las producciones artísticas que florecieron pasada la Revolución de 1917 como producto de esta pugna.

El capítulo tiene como objetivo mostrar algunas de las características y tensiones al interior de este Estado en *construcción* para poner de relieve cómo lo político y lo cultural se entrelazaron permanentemente en la cimentación del Estado Soviético y de sus prácticas artísticas, generando un escenario artístico unificado en sus metas pero, a la vez, muy heterogéneo. Pese a las diferencias, el arte revolucionario, luego de la Revolución de 1917, se caracterizó por constituirse abiertamente como un binomio *formal-ideológico* y por orientar

trabajadora; sin embargo, en diciembre de 1905, el soviets de San Petersburgo fue disipado por una operación policial lo que produjo una insurrección armada en el soviets de Moscú que fue terminada por la policía zarista con fuertes enfrentamientos. Extraído de Fitzpatrick, S., “El Escenario”, *La Revolución Rusa*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, pp. 47-49.

¹¹ Cabe aclarar que el “movimiento revolucionario” estuvo conformado por una multiplicidad de grupos con diferentes tipos de motivaciones y aspiraciones con respecto a la Revolución. Cada uno de ellos contribuyó de diferentes modos para derribar el régimen zarista y presentó su propia alternativa para la nueva vida social. Ver Adamovsky, E. “Mitos y realidades de la Revolución rusa”, en Adamovsky, E. et al., *Octubre Rojo. La revolución rusa noventa años después*, Libros del Rojas, Universidad del Buenos Aires, Buenos Aires, 2007, p.16.

¹² En esta línea, se pueden consultar los artículos de Lenin “Tareas de la Juventud Comunista” (1920) o “La Cultura Proletaria” (1920) en donde se desarrolla el valor que tuvo la cultura dentro del Estado Socialista ruso.

sus prácticas hacia los *contenidos proletarios* y hacia la *modernización industrial*, consolidando la escena para que la fotografía ingrese como herramienta artística de la Revolución.

Construyendo el Estado Soviético

El contexto socio-económico que acompañó a la Revolución de Octubre de 1917 fue muy complejo ya que Rusia además de la gran miseria que había acumulado durante el régimen zarista, había sido desbastada por la Primera Guerra Mundial y por la Guerra Civil, quedando notablemente disminuida en todas sus posibilidades. Como explica Buck-Morss, después de la toma del poder político “la lógica de la postura de Lenin fue sencilla y directa. Las tareas más urgentes en cuestión de cultura eran la alfabetización de masas, la instrucción técnica y la educación pública”.¹³ De este modo, comenzó una tarea estructural de formación de la nueva cultura que se centró, en primer lugar, en elevar el nivel cultural de la población más perjudicada y, en segundo lugar, en colaborar con quienes ya venían trabajando en la exploración de la cultura rusa. Así lo expresaba Lenin en sus conversaciones con Clara Zetkin (1857-1933):

El arte es para el pueblo. Debe clavar sus raíces más profundas en las grandes masas trabajadoras. Debe ser comprendido y amado por éstas. Debe unirlos y levantarlos en sus sentimientos, en sus ideas y en su voluntad (...) Para que el arte pueda aproximarse al pueblo y el pueblo al arte, debemos elevar primeramente el nivel cultural general.¹⁴

Siguiendo estos objetivos, el nuevo plan cultural se ocupó de articular la alfabetización con la educación sanitaria básica –ya que en muchos pueblos, la malaria y las enfermedades se habían extendido producto de la poca información higiénica–, de la reorganización de instituciones ya existentes y de la construcción de otras nuevas. La más importante fue el Comisariado Popular de Instrucción (*Narodny Kommysaryat Prosveschenia*: Narkomprós), órgano central de la educación, encabezado por Anatoly Lunacharsky, que comprendía el antiguo Ministerio de Educación Pública, el Comité de Educación del Estado y el antiguo Ministerio de Palacios, institución que controlaba los teatros, la Academia de Artes y los palacios reales.¹⁵ En 1918 se crearon, además, la Sección de Artes Plásticas (*Otdel Izobrazítelnykh Iskusstv pri Narodnom Komysaryate Prosveshchenia*: IZO) de Petrogrado y

¹³ Buck-Morss, S., ob. cit., p. 77.

¹⁴ Zetkin, C., ob. cit., p. 12.

¹⁵ Fitzpatrick, S. “La Fundación del Narkomprós”, *Lunacharsky y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, Siglo Veintiuno, España, 1977, pp. 28-44.

de Moscú, dirigido por Nikolay Punin (1888- 1953) y por Vladimir Tatlin (1885-1953), respectivamente, dentro del Narkomprós.

El plan tuvo como fin incentivar todas las ramas del saber con el fin de incorporar las masas a la cultura y crear un patrimonio cultural capaz de soportar las peores condiciones de la Revolución. Se apuntó tanto a la creación e incentivación de la filosofía, la sociología y la política como también, de la arquitectura, el diseño y las artes plásticas.¹⁶ Todos estos nuevos centros culturales constituyeron importantes espacios de debates y creación de la cultura. Sus objetivos centrales fueron terminar con el academicismo en las disciplinas y desarrollar programas innovadores para la formación de los nuevos estudiantes.

El “Programa de arte” del Narkomprós buscó eliminar las diferencias entre las distintas manifestaciones artísticas, fundamentalmente entre artistas y artesanos, colocándolas a todas en el mismo nivel de importancia. Del mismo modo, demandó la creación de Talleres de Artes Libres (*Svobodny Khudózhestvenny Masterskye: Svomas*) en lugar de las viejas academias artísticas con el fin de incentivar la experimentación de las nuevas formas de expresión artística como también, la búsqueda de nuevos lenguajes en línea con los contenidos de la revolución.¹⁷

El nuevo programa cultural fomentó la creación de revistas culturales –como *Pensamiento* (1922), *Bajo la bandera del marxismo* (1922), entre otras– con el fin de desarrollar el pensamiento crítico de los conocimientos conquistados. Una de las más significativas para la cultura fue la revista *Arte de Comuna* (*Iskusstvo kommuny*), publicada entre diciembre de 1918 y abril de 1919, dependiente del IZO de Petrogrado. Principalmente literaria y de inspiración atea y comunista, exhortaba a los artistas a abandonar lo sagrado del arte y a comprometerse con la actitud revolucionaria. En sus páginas, escribieron sus primeros artículos sobre arte algunos miembros que posteriormente formarían el grupo LEF –como Vladimir Mayakovsky y Osip Brik– negando cualquier tipo de asociación divina del artista con su obra y defendiendo la tarea artística-revolucionaria. Como expresaron sus miembros: “Tengamos un poco menos de lo sagrado, camaradas, un poco menos de la

¹⁶ Durante los primeros años de la Revolución se crearon grandes academias pedagógicas como la Escuela Central de Trabajo de los Soviets y del Partido, creada a iniciativa de Sverdlov en 1918, para la preparación de organizadores comunistas, la Universidad Comunista Sverdlov (1919) en la que se organizaban cursos cortos dirigidos a los trabajadores, la Universidad Proletaria de Moscú, creada en 1919 por iniciativa de la *Proletkult*, entre otras. Fitzpatrick, S., “La enseñanza técnica y enseñanza superior”, “La *Proletkult*”, “Las Artes”, ob. cit., pp. 82-191.

¹⁷ Witch, R. (1986), *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 62.

ventana sacerdotal y tengamos más conciencia revolucionaria, ¡más creatividad revolucionaria!”¹⁸

El gobierno impulsó a intelectuales y artistas a la creación de nuevas soluciones a los viejos problemas que atormentaban a Rusia. En especial, a resolver aquellos relacionados con la alfabetización y la inclusión en la cultura de las grandes mayorías que habían sido dejadas de lado, como las minorías nacionales, los campesinos, homosexuales¹⁹ y mujeres.²⁰

Lenin, en particular, se preocupó por los modos de formación de las nuevas generaciones, como lo explica en su famoso discurso a la Juventud Comunista: “Uno de los mayores males y calamidades que nos ha dejado en herencia la antigua sociedad capitalista es el complejo divorcio entre el libro y la vida práctica”.²¹ De este modo, se incentivó desde el Partido un método de un aprender-haciendo, mediante la crítica y la aplicación de los saberes a los problemas de la *byt* como también, se articularon las políticas culturales con organizaciones sindicales con el fin de coordinar la labor de los artistas con la vida práctica.²²

A diferencia del zarismo, durante sus primeros años el gobierno bolchevique intentó liberar a los artistas de las presiones políticas y económicas que se ejercían sobre su obra, financiando el aparato cultural y propiciando espacios para el debate y la creación artística pero, al mismo tiempo, negaba el apoyo a quienes no estuviesen en línea con las ideas revolucionarias del Partido:

¹⁸ Brik, O., “Selected Criticism, 1915-1929”, *OCTOBER*, N. 134, Otoño 2010, p. 82. Publicado por primera vez como “A God Preserved”, *Iskusstvo Kommuny*, Diciembre, 29, 1918, p. 2.

¹⁹ En 1923, Grigory Batkis, Director del Instituto Social de Higiene, declara en el panfleto *La revolución sexual en Rusia*: “En relación a la homosexualidad, sodomía y otras formas de gratificación sexual, las cuales son consideradas por la legislación europea como ofensas contra la moralidad pública, la legislación soviética las trata igual que la relación sexual ‘natural’”. La Revolución Bolchevique eliminó las penas a *gays* y lesbianas que habían sido perseguidos por la censura zarista conformando una subcultura ilegal. Ver Wolf, S., *Sexuality and Socialism: History, Politics, and Theory of LGBT Liberation*, Haymarket Books, Chicago, 2009, pp. 92-93.

²⁰ Sobre el papel que desempeñó la mujer en el ejército ruso ver O'Brien, M. L., "Women and the Soviet Military", en *Air University Review*, Enero-Febrero, 1982. Sobre el papel de las mujeres dentro del Partido Comunista se puede consultar: Jean Jacque, M. “De Lenin a Stalin, la sección femenina del Komintern”, Fauré, C. (Dir), *Enciclopedia histórica y política de las mujeres: Europa y América*, Akal, Madrid, 2010, pp. 449-465 ó Stites, R., *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism and Bolshevism 1860-1930*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1978.

²¹ Lenin, I.V. (1920), “Tareas de las Juventudes Comunistas”, *Obras Escogidas*, Tomo II, Progreso, Moscú, 1961, p. 257. Primera publicación en *Pravda*, núms. 221, 222 y 223 del 5, 6 y 7 de Octubre de 1920.

²² La tarea de los sindicatos soviéticos era la de mejorar las condiciones socioculturales de los obreros. A través de los clubes se ofrecían actividades que estimulaban la nueva cultura soviética. Los clubes organizaban actividades educativas, culturales y deportivas poniendo un significativo énfasis en la juventud rusa. Entre las actividades se encontraban desde las posibilidades de alfabetización elemental, estudios políticos, bellas artes, artes interpretativas, cine, fotografía y radio. Más allá de los propósitos educativos, este tipo de actividades también tenían como finalidad alejar a la juventud y a la población en general de los malos hábitos o vicios que se habían adquirido durante el período de guerras como el alcoholismo o el tabaquismo. Extraído de Wolf, E., “La Unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria”, *El movimiento de la fotografía obrera (1926- 1939). Ensayos y documentos*, TF. Editores, España, 2010, p.33.

El gobierno soviético reconoció inmediatamente que la educación y la creación artística eran poderosos canales para establecer un nuevo orden social y un nuevo *ethos* político. Tan pronto como tomaron el poder, los bolcheviques comenzaron una reorganización estructural de la vida cultural nacional. A pesar de la posición precaria del régimen, el estado ofreció fondos, recursos físicos y raciones de comida a una amplia gama de los círculos revolucionarios culturales. Al mismo tiempo que, denegó su apoyo a las instituciones de las que sospechaba su simpatía, incluso interviniendo para que cerraran.²³

Al interior de la Rusia revolucionaria se vivía un complejo clima de tensión artística, sobre todo, con aquellos grupos que se proclamaban independientes del Partido. Como sostiene Mario De Micheli, Lenin mantuvo una actitud prudente y sensible con respecto a las diferentes manifestaciones artísticas y todavía en 1925, a un año de su muerte, el fervor creativo y los debates aún permanecían abiertos²⁴, convirtiéndose estos primeros años del Estado Soviético, en palabras de Buck-Morss, en una “pluralización ambigua”²⁵ de la vida intelectual.

De este modo, y una vez regularizadas mínimamente las condiciones materiales de Rusia, el Partido necesitó acabar con cualquier posibilidad contrarrevolucionaria, sobre todo, luego de la victoria del Ejército Rojo en 1920, y trató de *construir* un “Tercer Frente Cultural” para avanzar definitivamente –junto al militar y al político– en dirección al nuevo Estado Soviético,²⁶ incitando a los trabajadores de la cultura a que unificasen sus ideas acerca del nuevo modelo cultural. En este contexto, se desarrolló uno de los debates ideológicos más importantes entre Lenin y los miembros de la agrupación *Proletkult* quienes tuvieron un fuerte enfrentamiento en relación a los modos de concebir y organizar el frente cultural soviético.

En el siguiente apartado se reseñará brevemente algunas de las diferencias y puntos de encuentro entre ambos puntos de vista con el fin de comprender una de las tensiones más fuertes al interior del arte revolucionario y que, pese a sus diferencias, dio a luz una idea de

²³ Mally, L., “Institution Building: The Proletkult’s Place in the Early Soviet Culture”, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California, California, 1990, p. 33.

²⁴ En un informe de una visita sorpresa de Lenin en febrero de 1921 a los estudiantes en el VKhUTEMAS se redacta que Lenin habló con los estudiantes quienes de forma entusiasta expresaron sus gustos por el arte “futurista”: “Haremos literatura para Ud., Vladimir Illich; estamos seguros de que Ud. También será futurista. Es imposible de que Ud. Se encuentre de lado de esta vieja escoria podrida”. Lenin respondió dándole vueltas una y otra vez a un dibujo no-figurativo de un estudiante y preguntando: “Bien, no obstante, ¿cómo asociáis el arte con la política?”. Cuando los estudiantes hicieron elogios del *Misterio bufo* de Mayakovsky y de *Masa de motor* de Kamensky mientras afirmaban orgullosamente que nunca habían estado en una época tradicional, Lenin dijo, aparentemente, de buen humor: “Bueno, hay diferencia de gustos” y “yo soy viejo”. Sergey Senkin, citado en la obra de Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*, vol I, pp. 9394. Nota extraída de Buck-Morss, ob. cit., p. 76.

²⁵ Buck-Morss, ob. cit., p. 69.

²⁶ Fox, D. M., “What is Cultural Revolution?”, *Russian Review*, Vol. 58, N. 2, Abril, 1999, pp. 187- 191.

arte fusionado en su preocupación por los problemas políticos, sociales y morales de la Rusia Soviética pero fuertemente direccionada por el Partido hacia la *modernización industrial* y hacia las masas.

Dos visiones de cultura soviética. Lenin y *Proletkult*

La *Proletkult* (1917-1932), fue una organización que congregó a diferentes agrupaciones y artistas individuales. Estuvo compuesta por *Proletkult* de Petrogrado (1917) y de Moscú (1918), las que, hacia 1920, contaban con más de 500.000 afiliados. El enfrentamiento ideológico que tuvieron sus principales teóricos con Lenin se remonta a los años anteriores a la toma del poder del Partido bolchevique, luego de la Revolución de 1905, cuando Bogdánov y Lunacharsky sacaron a la luz junto a otros literatos unos escritos en los que pretendían renovar la doctrina marxista unificándola a la religión.²⁷ Estos escritos fueron fuertemente criticados por Lenin por pretender inscribir dentro del marxismo ideologías absolutamente contradictorias con éste, marcando el inicio de una pugna que culminó con la posterior “proscripción”²⁸ de *Proletkult*:

...nuestros valientes paladines, quienes se remiten orgullosamente a la “teoría contemporánea del conocimiento”, a la “filosofía contemporánea” (o al “positivismo contemporáneo”), a la “filosofía de las Ciencias Naturales contemporáneas” e incluso a la “filosofía de las Ciencias Naturales del siglo XX”, dan por refutado el materialismo. Apoyándose en todas estas supuestas novísimas doctrinas, nuestros destructores del materialismo dialéctico llegan con su denuedo hasta el fideísmo expreso (¡en Lunacharsky se ve esto con mayor claridad, mas no es él solo, ni mucho menos!).²⁹

Entre 1909 y 1911, Lunacharsky y Bogdánov comenzaron a dar conferencias en Capri y Bologna criticando al Partido bolchevique, en especial a la figura de Lenin. Si bien sus clases estaban diseñadas bajo un formato pedagógico, se titulaban “Un Partido Autoritario” y tenían como fin la reestructuración y el cuestionamiento del Partido.³⁰ Durante los primeros años revolucionarios las ideas de estos pensadores convivieron paralelamente. Sin embargo, en 1920, el Partido redefinió su estrategia cultural y ordenó que todas las instituciones educativas y culturales se acomodasen jerárquicamente por debajo del Narkomprós,

²⁷ Se hace referencia aquí al libro *Ensayos sobre la filosofía del marxismo*, publicado en 1908 en San Petersburgo en el que Bogdánov incluyó su artículo “Empiromonismo” (1905-1907) y Lunacharsky, “Socialismo y religión” (1907).

²⁸ Mally, L., “The *Proletkult* as Proscript, 1923-1932”, ob. cit., pp. 229-252.

²⁹ Lenin, I.V., (1908), “Materialismo y empiriocriticismo”, *Obras*, Tomo IV (1914- 1915), Progreso, Moscú, 1973, p.5.

³⁰ Mally, L., ob. cit., p. 6.

renombrado ahora como el Principal Comité para la Educación.³¹ En este escenario, *Proletkult* insistió en su visión independiente del Partido, lo que provocó su enfrentamiento definitivo con Lenin.

La principal diferencia entre ambos posicionamientos fue que, para los miembros de *Proletkult*, la política, la economía y la cultura debían sostenerse como esferas separadas para avanzar hacia el socialismo, es decir que la cultura no debía ser sometida a las ideas políticas ni económicas del Partido sino que ésta debía mantener su pura autonomía y debía ser sostenida por una especie de *elite* trabajadora ideológicamente independiente.³² Su defensa por la autonomía de las artes aspiraba a proteger una nueva “identidad de clase”³³ que fuese la responsable de formar una cultura proletaria pura y radicalmente opuesta a la cultura burguesa:

El mismo pueblo, consciente o inconscientemente, debe crear su propia cultura... La actividad independiente de... las organizaciones culturales y educativas de los obreros, los soldados y los campesinos debe conseguir una absoluta autonomía, tanto respecto de la administración central como de los centros municipales.³⁴

Los miembros de *Proletkult* pensaban que el arte era un arma poderosa mediante la cual se podría reorganizar la sociedad y consolidar el poder de la clase trabajadora, pero no querían que el Partido interviniese en su autonomía. Dentro del grupo, a su vez, existieron diferentes teorías acerca de la *asimilación* de la historia artística pasada, otro de los temas centrales de la disputa. Algunos más cercanos a Bogdánov, creían que la cultura pasada debía ser estudiada y criticada; mientras que otros, más extremistas, como Aleksey Gastev (1882-1939), sostenían directamente el rechazo a la cultura pasada y “trataban tecnificar la psicología y el arte proletario”.³⁵ A pesar de estas diferencias, el grupo defendía la actividad artística como otra forma más de trabajo aplicada a la *byt* y, en esta línea, pensaba que la función de la cultura, dentro de una estructura social, era la de *organizar* en una unidad *la experiencia social-cultura artística*, abarcando tanto las emociones como las percepciones cotidianas del arte.

Por otro lado, como afirma Michael David-Fox, el concepto de cultura de Lenin contenía en sí mismo una ampliación de los límites del viejo concepto de cultura

³¹ Según David Fox, después de 1920, cuando el proyecto cultural bolchevique es finalmente lanzado, Lenin pronuncia su noción de “cultura” como respuesta a las “fantasías de la cultura proletaria”. Ver Fox, D. M., ob. cit., pp. 181-201.

³² Lodder, C., “Hacia una base teórica: La fusión de lo formal y lo utilitario”, *Constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1987, p. 77.

³³ Mally, L., ob. cit., p. 121.

³⁴ Cita extraída de Fitzpatrick, S., ob. cit., p. 113.

³⁵ Lodder, C., ob. cit., p. 77.

incorporando los saberes de la cultura burguesa, pero también el cultivo consiente del *byt*, la educación y los valores del hombre nuevo.³⁶ Lenin, en contraste con *Proletkult*, no creía que la cultura era un objeto precioso, puro e independiente de la vida que sucedía en las instituciones del Estado. Por el contrario, era un arma de lucha, un instrumento vivo de transformación permanente que, sin destruir los bienes de la cultura pasada, engendraría una nueva forma de cultura superior que no tuviese antagonismos de clase³⁷:

... sólo se puede crear esta cultura proletaria conociendo con precisión la cultura que ha creado la humanidad en todo su desarrollo y transformándola, sin comprender eso no podremos cumplir esa tarea. La cultura proletaria no surge de fuente desconocida, no es una invención de los que se llaman especialistas en cultura proletaria. Eso es pura necesidad. La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad terrateniente, de la sociedad burocrática.³⁸

La noción de cultura de Lenin estaba intrínsecamente referida a la enseñanza y a los hábitos de pensamiento y acción.³⁹ Para Lenin, la educación tenía una inmensa importancia no sólo como base de la nueva economía y la nueva sociedad rusa sino también, como saber incorporado a la vida misma. La cultura era la base orgánica de las acciones humanas, de su mecanismo social, psicológico e intelectual, y su relación con el Partido era el eje medular que garantizaría su avance hacia la verdadera cultura del proletariado.

Ya en 1905, en “La organización del partido y la literatura del partido”, se había referido respecto de la vinculación entre la literatura y el partidismo. En este artículo, Lenin evidenció su pensamiento en cuanto a la literatura libre definiéndola de hipócrita y proclamando abiertamente la producción de una literatura proletaria o de un arte proletario, no como antónimo del arte de la burguesía sino como una forma de plasmar el partidismo, “como propiedad de la materia representada, como fuerza propulsora que le es inmanente y surge orgánicamente de ella”⁴⁰:

Nosotros, los socialistas, hemos de desenmascarar esa hipocresía y arrancar las falsas insignias, no para obtener una literatura y un arte desgajado de las clases (lo que no será posible hasta que exista la sociedad socialista sin clases), sino para oponer a esa literatura

³⁶ Fox, M. D., ob. cit., p. 195.

³⁷ Unesco, “Lenin y la educación. la ciencia y la cultura”, *Una ventana abierta al mundo. El Correo*, Julio 1970, Año XXIII, p. 5.

³⁸ Lenin, I.V. (1920), “Tareas de las Juventudes Comunistas”, *Obras Escogidas*, Tomo III, Progreso, Moscú, 1961, p. 257. Primera publicación en *Pravda*, núms. 221, 222 y 223 del 5, 6 y 7 de octubre de 1920.

³⁹ Fox, D. M., ob. cit., pp. 190-191.

⁴⁰ Lukács, G. (1934), “Arte y verdad objetiva”, *Problemas del Realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 25.

que se pretende libre hipócritamente, estando como está ligada a la burguesía, otra literatura verdaderamente libre, *abiertamente* ligada al proletariado.⁴¹

Aunque no lo hemos desarrollado aquí, su pensamiento descansa en una concepción profunda de la *esencia dialéctica de la realidad*⁴² que intentaba restablecer los lazos entre el artista y su comunidad, y entre el pasado y el presente de una sociedad. La tensión entre ambos puntos de vista puede entenderse bajo estas afirmaciones, mientras los miembros de *Proletkult* reclamaban un arte independiente de la administración central del Partido, Lenin, a través del materialismo dialéctico, insistió en una visión de la cultura que articulara sus lazos con su matriz socio-histórica.

A pesar de sus diferencias ideológicas significativas, la visión de cultura de Lenin y la de los proletkultistas mantenía puntos en contacto. Por un lado, la orientación del arte a una producción con *contenidos proletarios*⁴³ y, por otro, una actitud *antipsicologista* característica del siglo XX que, apoyándose en la ciencia y en la idea del hombre nuevo moderno, se opuso a las teorías psicológicas del alma del siglo XIX.

En el caso de Lenin, su *antipsicologismo* se expresó claramente en *Materialismo y empiriocriticismo*, en donde atacó con contundencia la corriente de pensamiento desarrollada por Ernst Mach. Su visión *antipsicologista* consistió en desarrollar una teoría científica-social que colocó en la raíz de las actividades personales a *lo colectivo* —las masas—, como decisivas para el avance de la historia y el significado de lo individual. En el caso de Bogdánov y de algunos miembros de *Proletkult*, su *antipsicologismo* estaba asociado con la idea de un *espíritu colectivo* que permeaba la vida de la cultura joven soviética y con la creencia de que el individuo existía sólo para ser un contribuyente de las necesidades de la comunidad⁴⁴, en otras palabras, Bogdánov creía que el régimen socialista disolvería la individualidad en la *conciencia colectiva*.⁴⁵

⁴¹ Lenin, I. V. (1905), “La organización del Partido y la literatura del Partido”, *Obras*, Tomo III (1905-1912), Progreso, Moscú, 1973, p. 81. Publicado originalmente el 13 de noviembre de 1905 en el N. 12 de *Nóvaya Zhizn*, pp. 99-105.

⁴² En relación al pensamiento dialéctico de Lenin puede consultarse su artículo “En torno a la cuestión de la dialéctica” (1915).

⁴³ Raunig, G., “Transformar el aparato de producción. La concepción de una intelectualidad antiuniversalista en la temprana Unión Soviética”, 2009. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0910/raunig/es>

⁴⁴ Stephan, H., *Lef and Lef Front of the Arts*, Verlag Otto Sagner, Múnich, 1981, p. 60.

⁴⁵ Como sostiene Mario De Micheli, Bogdánov, aunque pretendía ser un filósofo socialista, no salía de una concepción metafísica del marxismo, lo que producía la crítica de Lenin quien definió su estilo como “sólo palabras encubridoras de una filosofía idealista”. Ver De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, p. 234 y Lenin, I.V. (1908), “Materialismo y empiriocriticismo”, ob. cit., p.135

A pesar de las diferencias, una vez implantada la NEP, *la modernización industrial* fue instalada como el significado –leninista– de la *construcción* de la Rusia Soviética quedando descartadas todas las demás propuestas de cultura proletaria. En palabras de Buck-Morss:

Hacia el final de la Guerra Civil, tras un breve período de experimentación social y a pesar de las concesiones temporales de la NEP a la empresa privada (a la de los campesinos en particular), la modernización industrial fue el significado leninista de la “construcción del socialismo”. Todas las demás definiciones –el control democrático (propuesto por la Oposición de los Trabajadores), la participación popular (propuesta por los rebeldes de Kronstadt), la creatividad cultural (propuesta por Bogdánov como jefe de *Proletkult*), la autorealización humana (propuesta por Lunacharsky como Comisariado del Pueblo en el Departamento de Instrucción Pública)– fueron descartadas, calificadas de secundarias, criticadas de infantilismo de izquierda o condenadas por ser absolutamente contrarrevolucionarias.⁴⁶

A partir de entonces, se puede afirmar que el arte soviético produjo un desplazamiento ideológico en su práctica colocando su compromiso por *lo colectivo* (la idea de una Rusia Soviética) en la base del desarrollo cultural y que pese a los esfuerzos del Partido por unificar las diferentes tendencias mediante la idea de *modernización industrial*, floreció en Rusia una diversidad de grupos artísticos “creando, *de facto*, un pluralismo cultural que iba en contra de la epistemología del Partido”.⁴⁷ El resultado, sin ser planificado, fue una *unificación a la hora de elaborar una legitimación cultural para el Partido bolchevique*.⁴⁸

De este modo, las prácticas artísticas se conectaron entre sí directamente por su vinculación con los problemas políticos, sociales y morales de la época⁴⁹, tomando a *la modernización industrial* y a la Revolución como los ejes de sus experimentaciones, quedando instituidas como predilectas aquellas prácticas artísticas-técnicas (muchas veces, industriales) vinculadas con los *contenidos proletarios* y las masas. Así, se dio inicio a un tipo de práctica artística estrictamente comprometida con los problemas sociales y políticos de la Rusia revolucionaria pero también, fuertemente direccionada hacia la utilización de la *técnica*.

La producción artística revolucionaria en los primeros años del Estado Soviético

Una vez tomado el poder, el 13 de abril de 1918, Lenin firmó un decreto que contenía las nuevas disposiciones para demoler los viejos monumentos de las calles y plazas públicas

⁴⁶ Buck-Morss, ob. cit., pp. 77-78.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 78.

⁴⁸ *Ibidem*, p.78.

⁴⁹ Kurz Muñoz, J. A., *El arte en Rusia: La era soviética*, Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, Valencia, 1991, p. 96.

construidos a los zares para erigir en su cuenta, monumentos a personas sobresalientes en el campo de la actividad revolucionaria, la filosofía, la ciencia y el arte. Muchos artistas se interesaron y participaron en este proyecto –como Gustav Klucis (1895-1938), Rodchenko, Tatlin, entre otros– creando obras que ocuparían y diseñarían el nuevo espacio común. Algunos historiadores y filósofos del arte se han interesado en este hecho y lo han investigado a la luz de un “plan extraordinario de propaganda monumental” orientado a la agitación política.⁵⁰ Sin embargo, también puede leerse como las primeras manifestaciones del desplazamiento ideológico que se había provocado en el arte de lo individual a lo colectivo, materializado en el espacio social. En palabras del filósofo historiador Sánchez Vázquez: “En los primeros años, no sólo se eleva a una altura insospechada el espíritu creador e innovador del arte, sino que por primera vez éste descubre un *espacio social* hasta entonces inexplorado”.⁵¹

Buck-Morss señala la ocupación del espacio por parte del Estado como una “táctica de guerra” en pos de la victoria política en la lucha de clases.⁵² Desde su perspectiva de análisis, la diferencia sustancial entre el Estado Socialista y las naciones-estados es que estos últimos articulan sus ideas políticas en base a la ocupación del territorio midiendo su progreso en la extensión de su territorio, es decir, tienen una “forma de armado” de la política que es espacial, *geopolítica*.⁵³ Mientras que, los primeros, diseñan la política en base a un discurso temporal de la lucha de clases y utilizan la ocupación del territorio como una estrategia para la victoria de dicha lucha, colocando a la dimensión temporal por encima de la espacial. Como dijo Lenin en 1918: “Quiero conceder espacio... con el objeto de ganar tiempo”.⁵⁴ Sin embargo, aunque la cuestión espacial en el socialismo es secundaria frente a la lucha de clases para Buck-Morss, no por esto deja de tener un papel sustancial en la persecución de los objetivos socialistas.

Friedrich Engels explica en *El origen de la propiedad privada, la familia y el Estado* que la lucha de clases entre campesinos y burgueses puede verse reflejada en la privatización de los espacios que, en otras palabras, no significa otra cosa que el desplazamiento de lo corporativo por lo individual.⁵⁵ En esta línea, la toma de los espacios (públicos y privados)

⁵⁰ En esta línea se puede consultar Lodder, C., “Plan para la propaganda monumental”, ob. cit., pp. 55-61.

⁵¹ Sánchez Vázquez, A., “Notas sobre Lenin, el arte y la Revolución”, *Casas de las Américas*, N 59, La Habana, marzo- abril, 1970, p. 8.

⁵² Buck-Morss, S., ob. cit., p. 44.

⁵³ *Ibíd.*, pp. 43- 44.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 43.

⁵⁵ Engels, F. (1884), *El origen de la propiedad privada, la familia y el Estado*, Fundación Federico Engels, Madrid, 2006.

por parte de los artistas, pasada la Revolución de 1917, significó también una vuelta gradual de esas derrotas sufridas por el campesinado y un nuevo giro de la espacialidad hacia *lo colectivo*.

Victor Serge –testigo presencial de la revolución– explica de este modo aquel momento histórico:

Lunacharsky, comisario del pueblo para la instrucción pública, había dado permiso a los pintores futuristas de decorar Moscú, y habían transformado los puestos de un mercado en flores gigantescas. El gran lirismo, hasta entonces confinado en los grupos literarios, buscaba para sí mismo nuevas vías en las plazas públicas. Los poetas aprendían a declamar o a salmodiar sus versos ante grandes auditorios venidos de la calle.⁵⁶

Como relata Serge, entre 1919 y 1920, el arte se había trasladado a los espacios públicos de la ciudad y podían encontrarse diferentes tipos de obras artísticas, desde poesía hasta intervenciones plásticas o carteles. Christina Lodder, por su parte, señala que la intervención del espacio público –mediante los carteles de propaganda o las manifestaciones artísticas de agitación– estuvo fuertemente ligada con “la construcción de una nueva sociedad comunista en la Rusia posrevolucionaria”⁵⁷, es decir, con la idea de una nueva Rusia. De este modo, se puede decir que el trabajo con el espacio público-común fue el primer modo –el más claro y palpable– que encontraron los artistas para manifestar su compromiso con el nuevo proyecto de sociedad y de cultura. De hecho, durante los primeros años revolucionarios, muchos artistas llevaron a cabo tareas de propaganda y diseño para el Departamento de Acción y Propaganda del Comité Central (*Otdel Agitatsy i Propagandy*: Agitprop), para los Sindicatos y para el Comité Principal para la Educación Política dependiente del Narkomprós.⁵⁸

Con el correr del tiempo y a medida de que el Estado Soviético se iba organizando, las intervenciones que tuvieron como fin el estudio de los espacios públicos se trasladaron a los talleres de arte en donde comenzaron a realizarse tareas de investigación y exploración particulares y específicas sobre el espacio real, iniciándose un tipo de exploración más formal del arte que luego culminó en los diferentes programas y manifiestos teóricos en los que se plasmaban, organizaban y profundizaban los distintos modos de intervención espacial.

En el recorrido experimental que realizó la Sociedad de Artistas Jóvenes (*Obshchestvo molodikh khudozhnikov*: OBMOKhU), puede leerse este proceso. En 1919, el grupo comenzó sus actividades con la decoración de los espacios públicos de Moscú (calles y plazas) para las

⁵⁶ Serge, V., *Memorias de mundos desaparecidos (1901-1941)*, Siglo Veintiuno, México, 2003, p.91.

⁵⁷ Lodder, C., ob. cit, p. 55.

⁵⁸ *Ibidem*, p.55.

fiestas revolucionarias y también, con el diseño de carteles para diversas producciones teatrales.⁵⁹ Su primera exposición como grupo, en 1919, incluía solamente carteles de agitación que fueron presentados de forma anónima como una manera de sopesar lo colectivo frente a lo individual.⁶⁰ En 1920 consiguieron un taller metalúrgico para trabajar y en su tercera exposición de 1921, incluyeron las primeras construcciones tridimensionales que incorporaron el espacio real dentro de sí mismas, entre ellas, las llamadas “construcciones espaciales” de Karl Ioganson (1890-1929)⁶¹ y Rodchenko, quienes no pertenecían al grupo. Respecto a la exhibición, El Lissitzky escribió: “vimos no solo el trabajo artístico que cuelga en las paredes, sino particularmente aquel que llenó el espacio de la sala”.⁶² Como se observa, los artistas comenzaron saliendo a las calles para trabajar y ocupar el espacio-común y luego, derivaron en experimentaciones más concretas sobre el espacio en talleres o laboratorios artísticos particulares. De este modo lo expresaba en 1923 Nikolay Tarabukin (1899-1956):

Se asiste ahora a otro fenómeno: los jóvenes maestros contemporáneos tras romper firmemente con las tendencias naturalistas, simbolistas, eclécticas, etc., para dedicarse prioritariamente al aspecto técnico-profesional de la pintura, eliminan de sus telas los elementos ilusionistas tales como la luz, la perspectiva, el movimiento, el espacio, etc., o empiezan a tratarlos de una manera completamente distinta. Así, por ejemplo, el problema del espacio, que la antigua pintura naturalista resolvía por medio de ilusiones de luz y perspectiva, para los pintores contemporáneos se limita a los problemas materiales y reales del color, de la línea, de la composición y al volumen tratado ya no de una manera ilusionista sino por medio de la construcción plana de superficies de cuerpos grandes y pequeños.⁶³

En el Manifiesto Realista escrito en 1920 por Gabo y Pevsner también se encuentran algunas reflexiones de los artistas en torno al espacio: “Proclamamos: *el espacio y el tiempo han nacido hoy*. El espacio y el tiempo: las únicas formas sobre las cuales se edifica la vida, las únicas sobre las que debería edificarse el arte”.⁶⁴ Y, del mismo modo, en “El Proun”⁶⁵ de

⁵⁹ Lodder, C., “OBMOKhU: La Sociedad de Artistas Jóvenes”, ob. cit., pp. 67-73.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 68.

⁶¹ Gough, M., “Karl Ioganson’s Cold Structures”, *OCTOBER*, N. 84, primavera, 1998, pp. 91-117.

⁶² *Ibidem*, pp. 92-93.

⁶³ Tarabukin, N (1923) “Del caballete a la máquina”, Nakov, A. (Ed.), *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 38-39.

⁶⁴ Gabo, N. y Pevsner, A. (1920), “The Realistic Manifesto”, Bowlit, J. E. (Ed. Trad.), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, Viking Press, Nueva York, p. 212.

⁶⁵ El concepto de “Proun” de El Lissitzky hacía referencia a un tipo de objeto artístico que contenía algunos principios espaciales de las investigaciones abstractas del Suprematismo a los que incluyó algunos principios tridimensionales de la arquitectura del Constructivismo. Ver El Lissitzky (1920-1921), “El Proun”, Fernández Buey, F. (Trad.), *Constructivismo*, Comunicación, Madrid, p. 58.

El Lissitzky –un artista considerado utilitarista– se hayan investigaciones similares sobre la relación entre la obra de arte y el espacio:

La forma material se mueve en el espacio siguiendo ejes determinados, ya sean diagonales o espirales, la vertical del ascensor, la horizontal de las vías, las líneas rectas o curvas del aeroplano. Y la forma está dispuesta adecuadamente para cada uno de esos movimientos. Tal es la construcción.⁶⁶

Claramente, la preocupación por los modos de intervenir o crear el espacio real y por las relaciones del objeto artístico⁶⁷ con el espacio y con el espectador fue la guía de investigación formal de estos artistas, generando una amplia gama de posibilidades desde los puntos de vista más formalistas hasta los más utilitaristas. Sin embargo, esta forma (o ley) propia del arte revolucionario muestra también el cambio en la orientación de la acción artística en la escena rusa, de lo individual a *lo colectivo* producto del compromiso social, político y moral con la Revolución que asumieron sus partícipes. Desde esta nueva perspectiva el arte no estaba destinado a complacer las necesidades individuales, muchas veces, especulativas de los artistas sino que, impulsado por los mismos acontecimientos, se involucró directamente con la transformación de Rusia.

Este desplazamiento en la producción artística –signado por el fin del individualismo, la liberación de las formas y de lo que se llamó el “capricho divino”⁶⁸– significó también, un cambio de concepción de la obra artística que comenzó a ser pensada como una *intervención individual* (del artista) *para/en lo colectivo*, como una forma de plasmar la unidad indisoluble entre el individuo y su contexto. Como expresó Alfred Parr –el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York– en cuanto a las esculturas de Gabo y Pevsner⁶⁹:

Pevsner es más poderoso, posee un enfoque más intelectual y tiende a forzar los materiales con los que trabaja de manera que (...) sus construcciones asumen superficialmente algún aspecto escultórico, mientras que las obras de Gabo se amoldan más al espíritu de la arquitectura. De hecho, algunas de las construcciones de Gabo han sido proyectadas como monumentos semi arquitectónicos.⁷⁰

⁶⁶ El Lissitzky (1920-1921), “El Proun”, ob. cit., p. 58.

⁶⁷ Hosper, J. y Beardsley, M. C., *Estética, historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1988, p.79.

⁶⁸ Kurz Muñoz, J. A., *El arte en Rusia: La era soviética*, Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, Valencia, 1991, p.143.

⁶⁹ Algunos historiadores podrían refutar que el constructivismo de Gabo y Pevsner no cuenta con esta característica. Sin embargo, se conoce por unos escritos involuntarios de Alfred Parr que hasta por lo menos 1937, estos artistas comulgaban abiertamente el desarrollo de un estilo artístico comprometido con *lo colectivo*. Ver Bucholh, B, “El constructivismo de la Guerra Fría”, ob. cit., p. 210.

⁷⁰ Cita extraída de Bucholh, B, ob. cit., p. 210.

O, en palabras del propio Gabo: “Por arquitectura entiendo no sólo la construcción de casas, sino del edificio completo de nuestra existencia cotidiana”.⁷¹ En este sentido, la obra artística comenzó a ser pensada no solamente desde el gusto o la utilidad, sino también como un objeto que *reforzaba materialmente* la idea de una Rusia Soviética.

Por otro lado, como se mencionó anteriormente, la *modernización industrial* fue otro elemento que jugó un papel importante en la producción artística revolucionaria. Pasada la NEP ésta se convirtió en el elemento que simbolizó de la *construcción* del Estado Soviético.⁷² Si bien ésta ya había sido relevante en las producciones del Cubismo y el Futurismo europeo, su introducción en el arte de una Rusia devastada por las guerras la volvió el presagio de la modernidad rusa pero también la reafirmación de un plan ideológico-político que había tomado como *motor del progreso económico a la industria*. De este modo, inició un estilo artístico fuertemente enraizado en el modelo social y económico de la Rusia Soviética que llevaba adelante el Partido:

El sistema sociopolítico condicionado por la nueva estructura económica
da lugar a nuevas formas y significados de la expresión.
La cultura emergente de trabajo e inteligencia
debe ser expresada por la producción material-intelectual (...)
Nuestra edad es la edad de la industria.
Y la escultura debe ceder paso
a la solución espacial del objeto.
La pintura no puede competir con la fotografía.
El teatro se vuelve lúdico cuando
el estallido de la “acción de las masas” es
presentado como un producto de nuestro tiempo.⁷³

Las manifestaciones artísticas durante estos primeros años revolucionarios funcionaron abiertamente como un binomio inseparable de lo *formal* y lo *ideológico*. Tanto la preocupación por la ocupación e investigación del espacio como la *técnica* fueron características formales de la obra pero también, elementos que expresaban claramente un tipo de ideología sobre la Rusia que se estaba *construyendo*.

En el caso de la *técnica*, los artistas realizaron una ampliación de su significación corriente y a su sentido de componente material con el que trabajaba el artista le incorporaron el valor social que tenía ésta dentro de una sociedad moderna y soviética. Así lo expresaba,

⁷¹ Cita extraída de *ibídem*, p. 215.

⁷² Buck-Morss, *ob. cit.*, p. 77.

⁷³ Gan A. (1922), “From Constructivism”, Ban, S. (Ed. Tr.), *The Tradition of Constructivism*, The Viking Press, Nueva York, 1974, pp. 37-38.

por ejemplo, Alexey Gan (1893-1942), miembro del Primer Grupo de Constructivistas en Acción:

Cuando hablamos de *técnica social* no nos estamos refiriendo a un único y determinado instrumento ni tampoco a un amasijo de instrumentos varios, sino a un sistema, a su suma en el ámbito de toda la sociedad (...) todas las técnicas de cada uno de los sectores particulares de la producción forman un todo único, una única técnica social.

El sistema técnico de la sociedad, la estructura de sus instrumentos de trabajo crea precisamente la estructura de las relaciones humanas.⁷⁴

La *técnica* (o “técnica social”, en palabras de Gan) representó no sólo el material con el que la obra había sido hecha sino también, una forma en la que la “existencia social” –o la cultura material– de entonces se manifestaba. En palabras de Gan:

La técnica no se compone simplemente de fragmentos naturales; es una prolongación orgánica de la sociedad, es *técnica social*. Por eso los objetos adquieren una “existencia social” propia, entran a formar parte de la sociedad humana como un sistema que constituye el aparato técnico *objetual* de dicha sociedad.⁷⁵

O bien, en palabras de Boris Arvatov (1896-1940), miembro del INKhUK: “La tecnología, como un todo, es el instrumento y el entorno del trabajo social, es la condición formal cotidiana”.⁷⁶

El *Monumento a la Tercera Internacional* (1920)⁷⁷ realizado por Vladimir Tatlin puede tomarse como un ejemplo claro de esta ampliación conceptual. La obra fue interpretada por los miembros de OBMOKhU como una “celebración a la máquina”⁷⁸ ya que representaba la síntesis entre arte y *técnica* a la que aspiraba el arte revolucionario, incorporando las nuevas tecnologías del urbanismo y la arquitectura en un objeto artístico tridimensional, monumental y utilitario que alojaría las oficinas del Komintern en Petrogrado.

El arte revolucionario tomó a la dialéctica materialista como la base de la nueva estética. De este modo, la producción artística industrial o *técnica* de aquellos años debe ser

⁷⁴ Gan, A. (1922-1923), “Constructivismo”, Fernández Buey, F. (Trad.), *Constructivismo*, Comunicación, Madrid, pp.135-136.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 134.

⁷⁶ Arvatov, B., “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)”, *OCTOBER*, N. 81, verano, 1997.

⁷⁷ La torre fue encargada a principios de 1919 y fue dada a conocer el 8 de noviembre de 1920. La escultura medía entre 5,5 y 6,5 metros de altura y estaba hecha de madera. El monumento acabado debía haber sido una enorme construcción de metal y vidrio de casi 400 metros de altura. Lo más llamativo que tenía la torre era su estructura inclinada y una compleja telaraña de tablas oblicuas y verticales que enmarcaban cuatro volúmenes de vidrio que albergarían las diferentes secciones del Komintern. El proyecto no gustó a las autoridades del INKhUK, dirigido por Kandisky, y fue rechazado. Foster, H., Krauss, R., Bois Y., Bucholh, B., *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Posmodernism*, Thames &Hudson, Londres, 2004, pp. 174-176.

⁷⁸ Lodder, C., *ob. cit.*, p.72.

entendida como un estilo material –o formal– pero también, como la expresión de un posicionamiento ideológico sobre la *construcción* de la Rusia Soviética, como un concepto que abrazaba también la *idea* material, estética y moral de una *futura sociedad*. En palabras de Pertsev: “la *técnica artística* consiste en mantener lo ideológico como catalizador”⁷⁹; o en palabras de Gan:

¡Trabajo, técnica, organización!

La revalorización de las funciones de la actividad humana, la vinculación entre cualquier esfuerzo y el cuadro general de las tareas sociales,
TAL ES LA IDEOLOGÍA DE NUESTRA ÉPOCA.⁸⁰

La producción artística de estos primeros años puede entenderse entonces como un estilo artístico vanguardista centrado en la exploración del espacio real y la *técnica* que intentó unir el arte con la vida cotidiana, como arte-político, pero también, como una teoría estética propia de la Rusia revolucionaria que se desarrolló a partir de la concepción del *Arte* como *una actividad íntimamente ligada a lo colectivo*.

Por último, cabe aclarar que la escena artística del primer período del Estado Soviético, estuvo conformada por diferentes movimientos estilísticos, algunos más cercanos al Partido que otros e incluso, alguno con una línea más conservadora que otros –como el Realismo y el Formalismo– y también, por la obra de artistas independientes como la de El Lissitzky y Kazimir Malevich (1878-1935). Dentro de esta compleja escena revolucionaria, el Constructivismo nació de la propia capacidad de algunos artistas rusos de conjugar estas características señaladas –*el compromiso por lo colectivo y la modernidad industrial*– con las preocupaciones artísticas de los movimientos previos a la Revolución de 1917. Como señala el poeta Mayakovsky en 1923 a su regreso de Francia:

Por vez primera, una palabra nueva en el arte, el constructivismo, no procede de Francia sino de Rusia. Incluso asombra que este término se halle en el léxico francés. No ya el Constructivismo de los artistas que transforman el excelente y necesario alambre y la lata en estructuras útiles, sino el Constructivismo que entiende la elaboración formal como ingeniería, como trabajo indispensable para dar forma a toda nuestra vida práctica. En esto los artistas franceses deben venir a nuestra escuela. En esto no valen las conjeturas estrambóticas. Para construir una cultura nueva se necesita un terreno virgen. Se necesita la alcoba de octubre. Pero, ¿cuál es el terreno del arte francés? El *parquet* de los salones parisienes.⁸¹

⁷⁹ Pertsev, V., “Ideología y tecnología en el arte”, *NovyLEF*, Gosizdat, Moscú, N. 5, 1927, pp. 19-26.

⁸⁰ Gan, A. (1922-1923) “Constructivismo”, ob. cit., pp. 136-137.

⁸¹ Mayakovsky, V., *Opere*, Editori Riuniti, Roma, 1958, Vol II, p. 746. Cita extraída de De Micheli, M., ob. cit., p. 231.

Como estilo, tomó sus bases tanto del Cubismo y Futurismo europeo como del Rayonismo y Futurismo ruso, y reunió en su interior a muchos artistas renombrados del momento como Rodchenko, Natalia Goncharova (1881-1962), Vasily Kandinsky (1866-1944), Tatlin, entre otros. Su enorme heterogeneidad hizo que el movimiento tuviese, sin lugar a dudas, un gran potencial a nivel artístico como ideológico. Sin embargo, esta característica también lo vuelve uno de los movimientos más complejos en su análisis. El próximo capítulo se circunscribirá a desarrollar aquellas características contextuales y formales del Constructivismo que repercutieron en el grupo LEF y que sentaron las bases para la formación teórica y práctica de su *experimento fotográfico* y concepción de la fotografía.

II. CONSTRUCTIVISMO. APORTES, ESTILO Y EL GRUPO LEF

La idea constructivista no es una idea programada. No es ni un procedimiento técnico ni la manifestación revolucionaria de una secta artística; es una concepción general del mundo o, mejor dicho, el estado espiritual de una generación, una ideología originada en la vida, íntimamente ligada a ella y destinada a influenciar su curso.¹

El Constructivismo, como estilo artístico, sumó a la preocupación por el espacio real del arte revolucionario un *método de trabajo* práctico y teórico fundamentado en principios básicos. Para llegar aquí, debe reconocerse los aportes que realizaron los movimientos precedentes –Rayonismo y Futurismo– al Constructivismo, sobre todo, en su concepción del arte como herramienta de agitación de las masas, en su percepción del espacio y en la constitución de sus tres disciplinas básicas de creación (construcción, tectónica y *faktura* o materialidad).

En este capítulo se ha limitado el enfoque del Constructivismo con la intención de dar cuenta de sus rasgos básicos y de reseñar el contexto donde se inserta la concepción de fotografía del grupo LEF. Si bien el grupo estuvo formado por artistas de diferentes corrientes (Futurismo, Constructivismo, Productivismo, etc.), tomaron especialmente las bases del Constructivismo para sentar su producción fotográfica. De este modo, en primer lugar, se esbozará brevemente la contribución que realizaron el Rayonismo y el Futurismo al Constructivismo. En segundo lugar, se mostrará la heterogeneidad artística que hubo al interior del mismo y el papel particular que tuvieron los miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción dependiente del INKhUK en la reorganización del mismo y en la promulgación de las bases teóricas del movimiento. En ese sentido, se señalarán algunas modificaciones importantes que realizaron los constructivistas a su herencia artística revolucionaria. Por último, se mostrarán las condiciones artísticas e históricas que motivaron

¹ Gabo, N. (1937), “The Constructive Idea in Art”, Bann, S. (Ed.), *The Tradition of Constructivism*, The Viking Press, New York, 1974, p. 210.

a la formación del grupo LEF, su relación con el Partido y la Revolución, su finalidad dentro de la escena revolucionaria y, de acuerdo a esto, las características de su plataforma.

Rayonismo y Futurismo como base del Constructivismo

Los años inmediatamente posteriores a la Revolución de 1905 fueron los primeros años de experimentación con nuevas herramientas artísticas –como la luz, el tiempo y el espacio– pero también, los primeros en los que se dejó ver un aire artístico-revolucionario especialmente comprometido con lo social. Este clima incentivó a que muchos movimientos del siglo anterior radicalizaran sus ideas incorporando nuevos elementos a sus prácticas, buscando un tipo de obra más dinámica, potente y en línea con los nuevos aires de transformación que se vivían en Rusia.

En los talleres constructivistas convergieron artistas de diferentes estilos sin embargo, se puede afirmar que dentro de todos estos, el Rayonismo y el Futurismo² fueron los que con mayor firmeza sentaron las bases de experimentación del Constructivismo. El Rayonismo, por la búsqueda de principios básicos del arte, entre ellos, la *faktura* que será el eje conductor de las exploraciones materiales-formales constructivistas. Y el Futurismo, por su espíritu de agitación y su *visión social* del arte que, muchas veces, guió las aspiraciones constructivistas.

Durante los primeros años del siglo XX, la pintura inició una fuerte reducción al color, las formas y los arquetipos de la Rusia campesina. Algunos artistas –como el grupo Sota de Diamantes (*Bubnovy Valet*, 1910-1916) – incorporaron las influencias de los estilos europeos, sobre todo las del arte francés y alemán³ y las aplicaron al contexto particular de Rusia dando como resultado un tipo de arte experimental-primitivo, inspirado, principalmente, en lo pagano. Sin embargo esto no convenció a quienes buscaban representar más auténticamente a la cultura campesina y, de la mano de Natalia Goncharova (1881-1962)

² El movimiento futurista ruso inicia aproximadamente en 1910 y se extiende hasta 1928, aunque muchos historiadores llaman “futuristas” solamente a las corrientes que florecieron antes de 1917. Sara J. Dadswell ha dividido al movimiento en tres períodos, 1908-1914/5, 1914-1917 y finalmente, 1917-1928. Siguiendo esta clasificación, se referirá aquí sólo a la etapa inicial del futurismo. Ver Dadswell, S. J., *The Spectacle of Russian Futurism: The Emergence and Development of Russian Futurist Performance, 1910-1914*, Tesis de doctorado del Departamento de Estudios Rusos y Eslavos, The University of Sheffield, Inglaterra, 2005.

Para una revisión completa del movimiento se puede consultar también: Markov, V., *Russian Futurism: A History*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1968.

³ Al igual que los fauvistas, los cubistas y los expresionistas alemanes, estos artistas aspiraban a un tipo de “realismo” que representara la esencia de los objetos, en contraposición a los “naturistas” que se dedicaban a la imitación de las formas. Defendían y compartían los principios estéticos proclamados por Cézanne, Van Gogh, Gaughin, Matisse y Picasso como su admiración por las xilografías chinas y japonesas, los manuscritos persas, el arte egipcio, los dibujos infantiles y los objetos rituales. Ash, J., “El primitivismo en el diseño de los libros futuristas rusos entre 1910 y 1914”, *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*, Documenta arte y ciencias visuales, Madrid, 2003, pp. 33-40.

y Mikhail Larionov (1881-1964) –quienes habían pertenecido al grupo *Sota de Diamantes*– se formó el grupo Cola de Asno (*Osliny Jovst*, 1912-1914) con el fin de alejarse de los estilos europeos y promover un estilo neoprimitivo que imitase el uso del color, los íconos y letreros (*lubky*, grabados)⁴ del arte popular. El grupo se centró en mostrar la sencillez y pobreza de los trabajadores rusos tomando las formas propias del arte campesino. Sus pinturas se caracterizaron por un estilo de formas estáticas, sin mucho detalle, planas, coloridas y, muchas veces, toscas.⁵

Hasta aquí, se podría afirmar que la pintura rusa se orientó hacia la búsqueda de un tipo de arte “propio”⁶ con dos tendencias marcadas, una que se ocupó de retratar y analizar lo cotidiano con un estilo neo academicista, y otra que imitó y se reapropió del arte popular, con un estilo más marcado o exagerado. Sin embargo, en 1913, Larionov abrió un campo de experimentación en la pintura, el Rayonismo. Como estilo, este tipo de pinturas inició un nuevo tipo de arte especialmente preocupado por la *representación sensorial del espacio* y por la creación de nuevas relaciones formales al interior de la obra de arte. Su principal intencionalidad estuvo centrada en la realización de pinturas más realistas orientadas a despertar las *sensaciones espaciales* del espectador (visual, táctil, temporal y espacial) y tenía como ejes de creación a los rayos lumínicos, por un lado, y a las leyes de la pintura –color, forma y *faktura*–, por otro, formándose, de este modo, un movimiento pictórico-arquitectónico con especial énfasis en la luz, el color y el espacio:

En un cuadro rayonista, todos los valores que el amante de la pintura aprecia están claramente a la vista. Los objetos que nosotros vemos en la vida no desempeñan aquí ningún rol (salvo en el rayonismo realista donde el objeto sirve de punto de partida para la irradiación), en cambio, lo que es la esencia misma de la pintura puede aquí ser mostrada de manera mucho mejor que por cualquier otro procedimiento: la combinación de los colores, su densidad, las relaciones entre las masas pintadas, la profundidad, la *faktura*; a todo esto, aquel que se interesa por la pintura tiene la posibilidad de entregarse al máximo.

El cuadro es algo deslizante, que da la sensación de estar fuera del tiempo y el espacio; da la sensación de que podríamos otorgarle una cuarta dimensión, pues su anchura, su

⁴ El *lubok* se nutre de la épica, la sátira, los juegos de palabras y representaban temas muy variados de la vida campesina desde santos o héroes hasta escenas de la vida cotidiana. Los artistas se sentían atraídos por las formas vulgares y toscas de los *lubky* y creaban sus propias interpretaciones de éstos como un modo de reacción al estilo que tendía a “estetizar” la cultura popular y limpiarla de “vulgaridades”. Ver Ash, J., ob. cit.

⁵ Moreno, A., “Rayonismo y Cubismo”, *Vanguardias Rusas*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, España, 2006, pp. 12-15.

⁶ Cabe destacar que tanto el arte pictórico como la cultura en general de los principales centros artísticos de Moscú y Petrogrado del siglo XIX estuvieron fuertemente influenciado por las corrientes artísticas europeas, sobre todo la francesa. Sin embargo, a fines del siglo XIX, comenzó a desarrollarse una tendencia cultural fuerte que incitó a la formación de una cultura “propia”. Ver Figes, O., *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Edhasa, Barcelona, 2012.

longitud y el espesor de la capa de pintura son los únicos indicadores del mundo que nos rodea.⁷

El cruce con otras ramas ya era usual en los talleres creativos de entonces. Sin embargo, no era usual la exploración dinámica de la realidad –un rasgo claramente tomado del Futurismo italiano– que realizó el Rayonismo dibujando la proyección de los rayos lumínicos y las formas geométricas que se formaban entre éstos y el espacio. Las pinturas rayonistas tuvieron una clara influencia del Cubismo en el uso del color y de la paleta quebrada, y del Futurismo italiano en la pasión por el dinamismo.⁸ Sin embargo, se destacó por su trabajo de exploración de las formas geométricas, la luz, el tiempo, el espacio y la *faktura* (textura, N.A), forjando un estilo fuertemente cimentado en lo sensitivo –que denominaron “cuarta dimensión”⁹– y en las leyes propias de la pintura como pilares fundamentales de la experimentación:

Pero, de hecho la pintura sólo debe ser construida con las leyes que le son propias, igual que la música se construye según sus propias leyes. Las únicas leyes de la pintura son: La masa coloreada y la textura. Cualquier cuadro está constituido por una superficie coloreada y una textura coloreada (la naturaleza de esa superficie coloreada, su timbre), y por la sensación que surge de esos dos elementos.¹⁰

En las bases del discurso rayonista se dejan entrever algunas características y conceptos de la obra de arte que luego fueron tomados y reutilizados en el Constructivismo de los primeros años. Por un lado, introducen el concepto de *construcción* en la pintura –un término que tiene sus orígenes básicamente en la arquitectura– en lugar de *composición* y, por otro, la búsqueda y definición de principios básicos (o leyes propias) como el volumen, el color y la *faktura*.

Con respecto a la *construcción* de la obra pictórica, cabe recordar que, hasta el momento, el término utilizado por las academias de entonces era *composición*, que refería al modo de ordenar los elementos dentro de la obra bidimensional. El cambio de concepto hizo

⁷ Larionov, M., “Rayonist Painting”, Bowl, J. E. (Ed.Trad.), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, Viking Press, Nueva York, 1976, p. 99.

⁸ Moreno, A., ob. cit., pp. 12-15.

⁹ Años más tarde, El Lissitzky en su famoso artículo “El Proun” (1920-1921) señala este giro de la pintura hacia la exploración de la “cuarta dimensión” como un paso necesario para finalizar con el estilo pictórico movido por el “espíritu” del artista: “Creo que somos muchos los que nos hemos dado cuenta de que el fruto que ha madurado en el campo del arte es el fin del cuadro como representación (...) el propio artista ha comenzado a transformarse. De reproductor ha pasado a ser artífice de un nuevo mundo de formas, de un nuevo mundo de objetos (...) el nuevo elemento de fondo era que ya no caía postrado de admiración ante la cosa sino que giraba a su alrededor, es decir, la asimilaba y trataba de configurar la propia percepción no en tres dimensiones sino en cuatro dimensiones (...). Y había que hacerlo no movidos por la desesperación (el desesperado perece), sino con plena convicción y vigor”. Fernández Buey, F. (Trad.), *Constructivismo*, Comunicación, Madrid, 1973, p. 49.

¹⁰ Larionov, M., ob. cit., p. 96.

una clara alusión a una nueva intencionalidad del pintor con respecto a su objeto artístico y también, a una nueva búsqueda ligada con la experimentación sensorial del espacio. El Rayonismo no buscaba la *combinación* de los elementos para llegar a un resultado final que podía o no agradar, sino que perseguía *construir* su obra trabajando las dimensiones del plano con el objetivo de lograr una pintura más real a partir de la relación de la luz con los objetos en el espacio. La pintura rayonista se despegó de la representación mimética del objeto, tomando a la geometría, el color y la *faktura* como los ejes estructurales de la obra.

Como explica Benjamin Buchloh, las primeras definiciones de *faktura* comienzan a suceder en 1912. Primero, en el manifiesto futurista “Una bofetada al gusto público” y, segundo, en el manifiesto de Larionov.¹¹ El Rayonismo es el primero que integró el concepto de *faktura* a la obra pictórica utilizando al objeto físico como el elemento *impulsor* de la obra: “Un pintor debe dominar perfectamente todos los procedimientos existentes (la tradición desempeña aquí un papel muy importante) y trabajar conforme a las leyes de la pintura, sirviéndose de la vida exterior sólo como estímulo”.¹² En este sentido, para el pintor rayonista la forma, el color y la *faktura* eran los pilares –o principios básicos– que le servían para estructurar y dar forma a su obra con el fin de lograr la representación de las sensaciones táctiles y espaciales que emanaban del cruce entre el objeto, las luces y su entorno.

Finalmente, este proceso de investigación de la pintura se encaminó hacia un estilo artístico cada vez más abstracto llegando a su punto más álgido con el Suprematismo (1915-1923) de Malévich, Lyubov Popova (1889- 1924), El Lissitzky, entre otros, movimiento en el que la pintura se desprendió totalmente de su objeto referencial y se centró en los colores y las formas: “El Suprematismo ha hecho pasar la pintura del orden del antiguo número llamado concreto al orden del actual número abstracto, liberado del objeto, al orden del número que asume en la propia naturaleza una independencia junto a los objetos del paisaje”.¹³

Por otro lado, otro grupo que influyó fuertemente en el Constructivismo fue el Futurismo. Este movimiento se inició a comienzos del siglo XX como respuesta crítica al público burgués producto de la industrialización y el capitalismo creciente de finales del siglo

¹¹ Buchloh, B., *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p. 120.

¹² Larionov, M., ob. cit., p. 97.

¹³ El Lissitzky (1920-1921), ob. cit., p. 50.

XIX. El movimiento abarcó principalmente las artes plásticas, el teatro y la literatura y, dependiendo de cada disciplina, tuvo características particulares.¹⁴

Estaba conformado por artistas de diferentes clases sociales y financieras, lo que indudablemente influyó en su desarrollo artístico colectivo.¹⁵ Como afirma Sara Julie Dadswell, durante su primera fase el Futurismo se caracterizó por un estilo artístico que transmitía un *mensaje social* relacionado con la búsqueda de una “identidad artística”¹⁶ y de un escenario seguro para la creación cultural, reclamando independencia, publicaciones literarias, espacios, patrocinadores, etc.¹⁷ Sus demandas eran hechas a través de estrategias artísticas novedosas que incluían la interacción con el público en las calles, galerías y teatros. Las acciones del grupo de poetas formado por Velimir Khlebnikov (1885- 1922), David Burliuk (1882- 1967), Alexander Kruchenikh (1886- 1968) y Mayakovsky, entre otros, fueron un claro ejemplo de este tipo de actividades. En 1912, lanzaron el manifiesto “Una bofetada al gusto público”, una obra extremadamente radical que exigía el completo abandono de las viejas formas y estructuras de la Academia literaria, demandando, a su vez, la formación de un nuevo tipo de poesía acorde a las necesidades de una nueva Rusia:

Exigimos que se respeten los siguientes derechos de los poetas:

1. Ampliar el volumen de su vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas.
2. Rechazar el odio invencible al idioma que existía antes de ellos
3. Arrancar con horror de sus orgullosas frentes la corona de gloria de a centavo tejida de varas de abedul propias de los baños.
4. Tenerse de pie en la roca de la palabra “nosotros” en medio del mar de silbidos y ultrajes.¹⁸

Como sostiene Vladimir Markov, el manifiesto había sido realizado con el fin de provocar y llamar la atención de los grupos literarios clásicos del momento, “los puntos eran puramente tácticos y no expresaban las ideas reales de los escritores”¹⁹ ya que la mayoría de los participantes del grupo tenía una buena relación con algunos de los autores atacados. Sin embargo, el manifiesto provocó un gran revuelo entre los artistas de la época. Su espíritu tuvo

¹⁴ Charlotte Humphreys, por ejemplo, nombra como “cubo-futurismo” al estilo pictórico desarrollado por Liubov Popova, Nadezhda Udaltsova Olga Rozanov e Ivan Puni, para diferenciarlo del futurismo literario o Gileia (*Hylaea*) Ver: Humphreys, Ch., *Cubo-futurism in Russia, 1912-1922. The transformation of a painterly style*, Tesis de doctorado University of St. Andrews, 1989. Aunque, también puede afirmarse que, producto de la fase experimental que atravesaban estos movimientos, muchos de los conceptos teóricos de cada disciplina estaban directamente influenciados por los demás. Ver Markov, V., *Russian Futurism: A History*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1968, en donde puede abordarse la discusión acerca de los diferentes grupos de futuristas.

¹⁵ Dadswell, S. J., ob. cit., p. 43.

¹⁶ *Ibidem*, p. 5.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 44-45.

¹⁸ Markov, V., Ob. Cit., pp. 45-46.

¹⁹ Markov, V., ob. cit., p. 46.

como fin impulsar una integración del artista al mundo social como un agente potencial reprimido por el zarismo e insistir en la visibilización de un *nosotros* –artistas literarios– y de sus *derechos* como colectivo social.

Estas características y problemáticas del Futurismo continuaron en muchos de los grupos artísticos revolucionarios quienes, pasada la Revolución de octubre de 1917, siguieron exigiendo, con un estilo artístico *liberado* de las formas del pasado, la formación de nuevas clases de profesionales, la protección de los artistas, reformas sociales para la educación de las masas ignorantes, el avance tecnológico y científico, etc.²⁰

En lo formal, se puede afirmar que tanto el Rayonismo como el Futurismo se destacaron por la búsqueda de una exploración plena de sus propios lenguajes sin embargo, mientras que el Futurismo tuvo una actitud más anárquica exigiendo una renovación del lenguaje desestimando lo viejo y orientando su acción (su producción artística) hacia un cambio social, el Rayonismo se centró cada vez más en la exploración de las leyes de la pintura como un modo de autocrítica o superación formal, llegando a niveles muy elevados de abstracción en el Suprematismo.

En el Constructivismo convergieron futuristas, rayonistas, suprematistas y otros artistas independientes unidos por sus tendencias al abandono de las artes de caballete, su acercamiento a la *byt* y por la fascinación que manifestaban por la *técnica*, el movimiento y la experimentación.²¹ Estas aspiraciones se cruzaron con la idea del Partido de *construir* material, social y políticamente al Estado Soviético lo que, como explica Buck-Morss, limitó claramente la libertad de movimiento de estos estilos prerrevolucionarios, impulsando la actividad artística hacia un estilo que pudiera ser “puesto en uso” por las masas y a la producción de objetos artísticos que sirviesen de representación visual del progreso de Rusia.²²

En este contexto, el Constructivismo surgió como un estilo que intentó dar un cauce común a la extraordinaria proliferación artística que surgió como resultado de estas pujas. A pesar de sus esfuerzos por unificar a los movimientos revolucionarios, el Constructivismo se caracterizó por su asombrosa heterogeneidad. Se distinguió de sus contemporáneos por ser un estilo avanzado pero fuertemente anclado a las ideas revolucionarias y a la *construcción* de la Rusia Soviética lo que ocasionó encuentros y desencuentros con el Partido pero también,

²⁰ Dadswell, S. J., ob. cit., p.224.

²¹ Buck-Morss, S., *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste*, Machado libros, Madrid, 2004, p. 73.

²² *Ibíd.*, p. 67.

colocándolo en el centro de la escena artística revolucionaria, ocupando luego de 1920, tanto talleres y salas privadas como espacios estatales.²³

Constructivismo, movimiento heterogéneo

A grandes rasgos, podemos denominar como constructivistas estilos muy diferentes entre sí como el de Gabo, Pevsner, Tatlin, los miembros del INKhUK, el primer grupo de Constructivistas en Acción, El Lissitzky, la obra completa de László Moholy-Nagy (1895-1946) en Alemania, entre muchos otros artistas. Sin embargo, si se tuviese que encontrar un hilo conductor entre todos ellos, se puede afirmar que todos tuvieron una nueva actitud con respecto a la producción artística que, como señala Lodder, “veía a la obra de arte no como una entidad primaria compuesta por diversos elementos filosóficos, emocionales o de inspiración divina, sino como un objeto compuesto por diversos elementos materiales organizados por el artista obedeciendo a leyes y técnicas específicas”.²⁴

Ciertas preocupaciones del Constructivismo ya habían sido estudiadas por los rayonistas en 1913, la principal de ellas, el trabajo con la espacialidad y la idea de *construir* la obra artística en base a principios básicos. Sin embargo, estas preocupaciones tomaron un nuevo carácter cuando los bolcheviques llegan al mando político y constituyen una nueva escena artística que se centró en la producción artística para las masas.

En 1919, Várvara Stepanova (1894-1958) –bajo el seudónimo de V. Agrarykh– realiza la siguiente reflexión en el marco de la *X Exposición Estatal: Creatividad No objetiva y Suprematismo* realizada en Moscú:

En Rusia, la etapa de transición a la “no objetividad” produjo buenos pintores que se inspiraron mucho en la vida material. Sin embargo, no captaron la esencia del objeto sino su superficie, su textura, su relación con otro objeto, desviándose así del objeto como tal. Qué distinto del arte francés. Consideremos el cubismo. El artista francés toma un objeto, lo segmenta, lo extrapola, lo estudia detenidamente una y otra vez, y luego, en la superficie bien definida de la pintura de estudio, nos presenta el objeto o una pintura en la que el objeto alcanza su máximo potencial. El artista francés aprendió a pintar estudiando el objeto, mientras que la mayoría de los pintores rusos del período de transición aprendieron a hacerlo no a través del propio objeto sino a través de las pinturas francesas del objeto.²⁵

²³ A mediados de los años veinte, el Constructivismo ya había desplazado definitivamente de la escena artística a las visiones futuristas y suprematistas del arte, de hecho, éstas eran consideradas por aquel entonces como “pasadas de moda”, burguesas y hasta contrarrevolucionarias. Ver Buck-Morss, S., ob. cit., p. 81.

²⁴ Lodder, C., *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1987, p. 75.

²⁵ La traducción del ruso al inglés del manuscrito aquí recogido aparece en Lavrentiev, A., *Varvara Stepanova: the Complete Work*, Bowlt, J. (Ed), The MIT Press, Cambridge, 1988, p. 170.

Las palabras de Stepanova denotan una vuelta de lo pictórico al objeto de la representación, a *lo real* de la pintura. El Suprematismo había llevado al arte hacia la abstracción, exigiendo elevados niveles de perfeccionamiento en las leyes de la pintura. Claramente, este tipo de representación –excesivamente teórica y para pocos– se convirtió en objeto de cuestionamiento dentro de un nuevo paradigma artístico revolucionario y soviético. Así lo expresaron los artistas del grupo KOMFUT (*Kommunisty-Futuristy*) ese mismo año: “El régimen Comunista demanda una conciencia Comunista. Todas nuestras formas de vida, moralidad, filosofía y arte deben ser recreados conforme a los principios Comunistas. Sin esto, el desarrollo posterior de la Revolución Comunista es imposible”.²⁶

Este nuevo contexto político e ideológico influyó en la búsqueda artística-personal de muchos artistas. Algunos iniciaron un camino propio de exploración –como Gabo, Pevsner y El Lissitzky–, mientras que otros se unieron a los grupos de debate que se formaron en las diferentes instituciones estatales. Los Talleres Técnico-Artístico Superiores del Estado (*Visshye Khudózhestvenno-Tekhnícheskiye Masterskiye: VKhUTEMAS*), creados en noviembre de 1920, se convirtieron en las sedes de importantes reflexiones. En sus salas se elaboraron las primeras nociones constructivistas que, siguiendo con la tradición de experimentación pictórica prerevolucionaria, combinaban los aspectos básicos de la pintura extraídos de los movimientos europeos –como Cubismo y Futurismo italiano– o del Rayonismo y Suprematismo ruso, con aspectos más dinámicos y espaciales del urbanismo y la arquitectura, todos ellos, dentro de un programa artístico-pedagógico orientado a la enseñanza y al desarrollo del arte como actividad social.

La obra de Tatlin *Letatlin* (un juego de palabras entre el verbo ruso *letat*, volar, y su apellido), una “bicicleta aérea”²⁷ con una estructura similar a la de un pájaro, puede considerarse un modelo de los estudios que se realizaban en los Talleres. De formas redondeadas, suaves y puras reunía viejas expresiones del Rayonismo –como la *faktura*, la forma y el color– a las que Tatlin había incorporado la importancia de los materiales técnicos y la *utilidad* –ya que la obra serviría como medio de transporte para el hombre soviético– concepto que había comenzado a concebirse como la relación más significativa entre el

²⁶ Harrison, Ch. y Wood, P. (Eds.), “KOMFUT: Progame Declaration”, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, 1992, Nueva Jersey, p. 308. Publicada originalmente en la revista *Arte de Comuna (Iskusstvo Kommuny)*, enero de 1919. Entre sus miembros se encontraban Osip Brik, Vladimir Maiakovsky, Nikolái Punin (1888- 1953), Kazimir Malevich (1878- 1935), Marc Chagall (1887- 1985).

²⁷ Ferre, R. y Grifol, C., “Fijate en lo que ha mostrado... La máquina voladora de Vladimir Tatlin”, *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, Caja Madrid, Madrid, 2012, p. 188-195.

objeto artístico y su receptor o el entorno. Sin embargo, Tatlin puede considerarse un constructivista particular dentro de estas casas de estudio ya que, si bien seguía algunas ideas del arte revolucionario también, se distanciaba de ella. Según Ferre y Grifol, tenía una visión más mística de la producción que el resto de sus compañeros:

No se oponía al uso artístico de instrumentos y materiales tecnológicos, pero, a diferencia de los constructivistas del Instituto de Cultura Artística (INKhUK), rechazaba la mecanización de los procesos creativos y su reducción a operaciones racionales. Tatlin tenía un acercamiento casi místico al diseño, a veces próximo a la artesanía en cuanto a los métodos, y siempre abogó por el respeto a los materiales, alejándose de la figura del ingeniero: “El artista debe confrontar la tecnología con las nuevas interrelaciones del material y sus procesos, los cuales no pueden ser ignorados [...]. He llegado a la conclusión de que la aproximación del artista a la tecnología puede y debe infundir nueva vida en el antiguo método tecnológico”.²⁸

Ese mismo año, Gabo y Pevsner, inspirados en el trabajo de Tatlin, realizaron una exposición de esculturas y pinturas y, luego de ésta, redactaron uno de los primeros manifiestos de éste periodo, el Manifiesto Realista, que expresaba su propia concepción del arte constructivista:

Nosotros decimos:

Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros.

Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, se debe edificar el Arte. Perecen los Estados y los sistemas políticos y económicos; las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real. ¿Quién nos mostrara formas más eficaces que estas? ¿Quién será el genio que nos dé cimientos más sólidos que estos? ¿Qué genio nos contará una leyenda más maravillosa que la fábula prosaica que se llama vida?

La actuación de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y tiempo es el único objetivo de nuestro arte plástico.²⁹

Fascinados por la *faktura* y el avance tecnológico del S. XX, su obra desarrolló la exploración de los principios de la forma y los materiales pero, a diferencia de Tatlin, rechazaron la relación *utilitaria* entre el objeto y el sujeto, inclinándose por un estilo constructivista dedicado casi exclusivamente al estudio formal de la relación objeto-espacio que desarrollaron principalmente en esculturas y obras arquitectónicas. Como expresa Lodder: “Mientras que el punto de partida de Tatlin era el interés por las calidades de los materiales y por su yuxtaposición e interacción en el espacio, el de Gabo era un análisis

²⁸ *Ibidem*, p. 192.

²⁹ Gabo, N. y Pevsner, A. (1920), “The Realistic Manifesto”, Bowl, J. E. (Ed. Trad.), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, Viking Press, Nueva York, p.212.

preciso de la estructura de la forma y de sus implicaciones espaciales internas”.³⁰ Ésta fue una de las tensiones más fuertes al interior del Constructivismo, entre el constructivismo-formalista de Gabo y Pevsner y el resto de los artistas de este período, sobre todo, con quienes mantenían estrechos vínculos con los VKhUTEMAS, como Lyubov Popova, Malevich y Rodchenko, quien ejerció como profesor en esta casa entre 1922 y 1930.

Los miembros de los VKhUTEMAS, por lo general, trabajaban en relación con los posicionamientos artísticos-ideológicos del INKhUK, ambos bajo la dirección del Narkomprós. En el INKhUK se realizó una intensa y memorable tarea de autocrítica permanente sobre la producción artística que aportó notablemente en la exploración teórica e instrumental de los trabajos artísticos constructivistas. Sin embargo, el Instituto atravesó por diferentes etapas de investigación. Durante su primer período, bajo el programa y dirección de Kandinsky, el Instituto se interesó en las investigaciones sistemáticas de los elementos formales de la obra de arte:

El objetivo de los trabajos del Instituto de Cultura Artística es la creación de una ciencia que examine analítica y sintéticamente los elementos fundamentales de las artes singulares, así como del arte en su conjunto.

De ahí derivan tres tipos de tareas que se refieren:

- I. A la teoría de las artes particulares.
- II. A la teoría de las relaciones recíprocas entre las artes particulares.
- III. A la teoría de las artes en su conjunto.³¹

El programa de Kandinsky se basó en la investigación y en el análisis riguroso de los diferentes estilos pictóricos (Puntillismo, Impresionismo, entre otros), con el fin de investigar y conformar un tipo de arte con leyes de composición primarias, que se ocupase de los problemas de las formas, el color, el volumen y el espacio. Sin embargo, estas ideas fueron criticadas por algunos de sus miembros provocando el retiro de Kandinsky del Instituto en enero de 1921. Luego de su renuncia, la presidencia fue tomada por Rodchenko, Stepanova, Aleksey Babichev (1887-1963) y Valery Briusov (1873-1924), quienes reorientaron el programa de investigación de acuerdo a dos directrices:

- I. Teoría: análisis de la obra de arte y toma de conciencia acerca de los problemas esenciales del arte (color, *faktura*, materiales, construcción, etc.) El trabajo se realizaba en las obras mismas, frecuentemente en galerías.

³⁰ Lodder, C., ob. cit., p. 39.

³¹ Fernández Buey, F. (Trad), “Programa de trabajo del INKhUK, de acuerdo con el plan de Kandisky” (1920), *Constructivismo*, Comunicación, Madrid, 1973, p. 361.

II. Trabajo de laboratorio: trabajo de grupo, libre o de acuerdo con unos objetivos establecidos. Por ejemplo, todos los miembros presentaron obras sobre el tema Composición y construcción.³²

Una vez reorganizada la Institución, se fusionó, en el plano organizativo, con la Academia de Bellas Artes. Esta fusión fue muy significativa para el Instituto ya que, a partir de entonces, adoptó el método de trabajo original que había implementado la Academia con la finalidad de que sus miembros no se dedicasen de forma exclusiva a la pintura de caballete. La Academia había introducido la presentación de informes orales o artículos que debían ser preparados por los artistas en grupo sobre diferentes temáticas, lo que dio como resultado un número significativo de escritos teóricos sobre arte y la apertura de muchos pintores puros a otros campos. El INKhUK tomó esta metodología de trabajo y reorientó su plataforma agrupando a sus miembros en dos secciones, trabajo práctico y trabajo científico-teórico:

El trabajo práctico se dispersaba en la periferia, concentrándose cada vez más en la actividad de otras entidades, organizaciones y asociaciones, mientras que el trabajo teórico se concentraba en el seno del Instituto considerado como estructura destinada a fines de carácter esencialmente científico y teórico.³³

La nueva plataforma comenzó a pensar la teoría y la práctica como dos conceptos no antagónicos sino como formas complementarias de estudiar y concebir el arte. De este modo, comenzó un nuevo período para el Instituto en el que el Constructivismo fue adoptado como la única forma de expresión. Desde el seno de la institución, se buscó la sistematización de una plataforma práctica y científica orientada, exclusivamente, hacia la *producción (proizvodstvennoe iskusstvo)*³⁴ impulsada, principalmente, por el teórico Brik quien, en adelante, ocupó la presidencia.

Algunos miembros que seguían aferrados a la pintura de caballete, rechazaron esta propuesta como Boris Davidovich Korolev (1885-1963), Ivan Kliun (1873-1943), Aleksander Drevin (1889-1938) y Nadezhda Udalcova (1885-1961); mientras que otros, como Boris Arvatov (1896-1940) y Boris Kusner (1888-1937), continuaron en la institución. A partir de

³² Fernández Buey, F. (Trad), "Instituto de Cultura Artística (INKhUK). Informe sobre la actividad del Instituto", *Ob. Cit.*, p. 368. Primera publicación en *Russkoe Iskusstvo*, N.1, 1923.

³³ *Ibidem*, p. 368.

³⁴ Como explica Lodder, entre los términos más empleados para describir la implicación entre arte y producción industrial, el más utilizado es *proizvodstvennoe iskusstvo* (arte de producción). En su utilización más precisa significa la fusión completa entre los aspectos artísticos y tecnológicos en el proceso de producción. Dentro de esta teoría, a su vez, puede distinguirse entre los "constructivistas" (*konstruktivist*) y los "productivistas" (*proizvodstvennik*). Los primeros eran quienes pretendían resolver esta fusión mediante la creación de las formas reales mezcladas con los materiales, mientras que los "productivistas" eran quienes intentaban resolverla desde el punto de vista de la industria, trabajando en las fábricas y produciendo artículos seriados. Lodder, C., *ob. cit.*, pp. 77-78.

entonces, se organizaron, por un lado, una serie de exposiciones con el fin de mostrar y hacer llegar la nueva plataforma artística³⁵ y, por el otro, se promovieron las conexiones de carácter productivo e industrial con diferentes organizaciones sindicales y fabriles con el fin de formar a los artistas para el trabajo real en las fábricas.³⁶

La plataforma teórica y científica del Instituto tuvo como fin el desarrollo y la autocrítica del movimiento y, sin lugar a dudas, fue el motor del arte constructivista de toda Rusia. Su fase hasta 1922, orientó el arte hacia la *producción utilitaria* y la *actividad industrial*. Muchos de los informes o artículos teóricos de esta época tuvieron a la pintura pura o de caballete, como el blanco principal de las críticas y coincidían en el abandono de estas prácticas y en el desarrollo de un arte fuertemente anclado en las prácticas de laboratorio científico-*técnicas* y *productivas*.³⁷

El Constructivismo desarrollado en el INKhUK fue uno de los más importantes y representativos, no sólo porque nació dentro de una institución artística de gran relevancia sino también porque fue el resultado directo de los debates teóricos del momento.³⁸ El Instituto se centró en la producción de un tipo de arte de masas *técnico* estrechamente ligado a la nueva Rusia Soviética, la ideología marxista y al materialismo dialéctico:

El Constructivismo une en un todo indisoluble la parte ideológica con el aspecto formal (...) Debemos tener en cuenta que nuestra sociedad actual en una de transición del capitalismo al Comunismo y que el Constructivismo no puede divorciarse de las bases, de la vida económica o de nuestro presente como sociedad (...) El método del materialismo dialectico abre perspectivas desconocidas hasta ahora en el campo de la proyección y del descubrimiento de nuevas formas de instalaciones materiales. Y, sin embargo, este proceso de abstracción no lo aleja de la actividad empírica. El Constructivismo camina con confianza sobre la tierra mientras todas estas ideas esenciales estén fundadas en el Comunismo.³⁹

³⁵ Entre las más significativas de este período, se recuerda, la exposición “construcciones”, en enero de 1922, de los hermanos Stenberg y de Medunestsky, y la exposición 5 x 5= 25, en setiembre de 1922, de Rodchenko, Popova, Stepanova, Vesnin y Ekster.

³⁶ Algunos miembros del INKhUK, se pusieron en contacto con organizaciones para promover el intercambio y el trabajo en conjunto. Así, Brik y Arvatov, por ejemplo, trabajaron como miembros de cultura o científico técnicos, de organizaciones sindicales nacionales. El Instituto, a su vez, amplió su influencia fuera de Moscú, creando nuevos contactos como la Nueva Fábrica Lessner (*Novy Lessner*) de Petrogrado y con el grupo *Proletkut* renovado (de Petrogrado y de Moscú) con el fin de realizar conferencias acerca del Constructivismo de las que participaron Arvatov, Tarabukin, Kusner y Tatlin. A su vez, el Instituto estableció contacto con el extranjero mediante sus miembros exiliados como El Lissitzki en Alemania, Bubnova en Japón, Brik en Berlin, entre otros. Ver Fernández Buey, F. (Trad), “Instituto de Cultura Artística (INKhUK). Informe sobre la actividad del Instituto”, ob. cit., pp. 369-370.

³⁷ *Ibidem*, p. 374.

³⁸ Lodder, C., ob. cit., p. 80.

³⁹ Gan A. (1922), “From Constructivism”, Ban, S. (Ed. Tr.), *The Tradition of Constructivism*, The Viking Press, Nueva York, 1974, pp. 40-41.

En marzo de 1921, se forma el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, subordinado al INKhUK y dirigido principalmente por Rodchenko, Stepanova y Gan. Algunos teóricos señalan este momento como la formación del Constructivismo en su sentido preciso ya que su programa intentó dar curso a la producción artística y, en cierto sentido, acabar con las disputas de la época acerca de la verdadera forma del Constructivismo. El grupo estableció los tres pilares –o *disciplinas*– fundamentales e inseparables de la creación artística constructivista, tectónica, *faktura* y construcción:

Con el fin de dominar la creación de las estructuras prácticas en una realidad científica y de un modo disciplinado el Constructivismo ha establecido tres disciplinas: Tectónica, *Faktura* y Construcción.

- A. Tectónica o el estilo tectónico es el templado y la formación en una mano de las propiedades del comunismo y en otra mano del uso conveniente de la industria material.
- B. *Faktura* es el estado orgánico de los materiales de trabajo o del resultado de un nuevo estado de ese organismo. Por lo tanto, el grupo considera que *faktura* es el material conscientemente trabajado y eficazmente utilizado, sin obstaculizar la construcción y sin restringir la tectónica.
- C. Construcción debe ser entendida como la organización funcional del constructivismo. Si tectónica comprende la relación entre la ideología y la forma que se le da la unidad a la práctica del diseño, y la *faktura* es el material, el Constructivismo revela el verdadero proceso de esa estructura.⁴⁰

En estrecha relación con los principios básicos del Rayonismo, su programa buscó reorientar la actividad experimental mediante el anuncio de *tres disciplinas* fundacionales del movimiento. Sin embargo, aunque en ambos existe la intención de identificar las prácticas artísticas mediante componentes principales, existen diferencias muy marcadas entre ambos movimientos.

Por un lado, si bien el programa constructivista recuperó el concepto de *faktura* de los rayonistas, al ligarlo fuertemente al de tectónica y construcción, modificó significativamente su concepto, transformando también el de objeto artístico y el de artista. Benjamin Buchloh en su ensayo “De la Faktura a la Factografía” desarrolla el término *faktura* constructivista como una simple continuación del rayonista.⁴¹ Sin embargo, existió una reformulación crucial entre ambos sentidos y es este último el que desarrollan los miembros del grupo LEF, impulsados principalmente por Sergey Tretyakov.

⁴⁰ Rodchenko, A. y Stepanova, V., “Programme of the First Working Group of Constructivism” (1922), Harrison, Ch. Y Wood, P. (Eds), *Art in theory 1900-1990. An Antology of Chaning Ideas*, Blackwell, Oxford, 1993, p. 317.

⁴¹ Buchloh, B., “De la Faktura a la Factografía”, *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004.

En el Rayonismo, *faktura* hacía referencia a la naturaleza de los elementos –a cómo éstos estaban hechos, su materialidad bruta– que luego eran plasmados por el artista quien, de la forma *más realista* posible, expresaba en la obra las sensaciones del momento, observando y representando la *faktualidad* de los objetos. El grupo constructivista, por otro lado, vincula la *faktura* con la acción, con un modo eficaz de trabajo (de producción de la forma) en relación a una funcionalidad específica del objeto lo que significó, claramente, la modificación del sentido original de la palabra, de la labor del artista –de observador de la materia a artífice o transformador⁴²– y de las relaciones formales al interior de la obra. Como expresó Gan, sobre el Constructivismo:

En la medida en que transformamos y reelaboramos, nosotros decimos *faktura* (...) La *faktura* consiste en tomar conscientemente un determinado material y usarlo funcionalmente de modo vinculado a la función, sin interrumpir la dinámica de la construcción o limitar su tectónica⁴³.

Si en la obra rayonista se trataba de expresar *lo más real posible* la *faktura*, en el Constructivismo, *a partir de la faktura* (de la materialidad real), el artista trabajaba el objeto de arte.

Por otro lado, ambos grupos utilizaron el concepto de *construcción*, en lugar de composición. Como explica Lodder, para los artistas del grupo constructivista la *construcción* era “la utilización específica de materiales específicos” y “solamente hay construcción en el espacio real”.⁴⁴ En palabras de Nikolay Tarabukin, secretario del INKhUK:

Si en el pasado las artes visuales se descomponían claramente en tres formas típicas – pintura, escultura y arquitectura– nosotros tenemos en cambio, en el contra relieve central, las construcciones en volumen (y la pintura espacial), una especie de intento de síntesis de estas formas (...) En las construcciones espaciales de volumen, el creador que trabaja con madera, hierro, vidrio, se relaciona siempre con materiales auténticos y no artificiales. En consecuencia, el problema del espacio tiene, por mediación de su construcción en tres dimensiones, una solución real y no arbitraria como sobre el plano de la tela de dos dimensiones en una palabra, tanto por las formas como por la construcción y los materiales que utiliza, el artista constituye un *objeto auténticamente real*.⁴⁵

⁴² Fruto de estas reflexiones sobre la materia surgen los conceptos de artista-ingeniero, artista-constructor o artista-productor que aparecen en los ensayos de Osip Brik “Nuestra agenda” (1921), Nikolay Tarabukin “Del caballete a la máquina” (1922) y en “Arte y Producción” (1930) de Boris Arvatov, entre otros.

⁴³ Gan, A. (1922-1923) “Constructivismo”, en Fernández Buey, F. (Trad), ob. cit., p.150.

⁴⁴ Lodder, C., ob. cit., p. 88.

⁴⁵ Tarabukin, N. (1923) “Dell caballete a la máquina”, Nakov, A. (Ed.), *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona 1977, p. 41.

En el Constructivismo los elementos que participaban de la obra debían estar *organizados* con un fin determinado (la *utilidad*) y la eliminación de cualquiera de sus elementos podría destruir al objeto artístico; mientras que, en el Rayonismo, la eliminación de un elemento simplemente afectaba a la representación realista de ese momento, sin destruir la obra. El Constructivismo, ligó la idea de *construcción* íntimamente a la de *utilidad*⁴⁶; mientras que, en la pintura rayonista, la *construcción* respondía a la distribución de las formas en el cuadro.

En palabras de Rodchenko se puede afirmar que “*Construcción* = organización de los elementos”⁴⁷; mientras que para Larionov y los rayonistas, la *construcción* de la obra estaba asociada a un tipo de representación realista vinculada con los valores sensoriales de la obra y con diseño del espacio al interior del cuadro: “...podemos *construir* el cuadro de tal manera que: La suma de los rayos de un objeto A es cruzada por la suma de los rayos de un objeto B, en el espacio que se encuentra entre ellos se constituye una forma que es definida por la voluntad del artista”.⁴⁸

En este sentido, se puede decir que los rayonistas anunciaron las bases formales (o el *método de trabajo* formal) que luego formuló el Constructivismo, ya que, por un lado, pensaron la obra como un producto de una *construcción* y, por otro, establecieron a la forma, el color y la *faktura* como las leyes básicas de la obra. Los constructivistas, tomando estos principios formales del Rayonismo y yendo un poco más allá, las establecieron como las *disciplinas* fundacionales del movimiento fusionándolas con las aspiraciones ideológico-políticas del momento revolucionario, un rasgo claramente futurista. De este modo, modificaron la idea de *faktura* y formaron una corriente artística fuertemente cimentada en la diada actividad artística-actividad política desarrollando obras muy avanzadas que, muchas veces, iban por delante de la visión de los propios miembros del Partido.⁴⁹

Como afirma Buck-Morss, los constructivistas –como futuristas– “entendían su trabajo no como una documentación de la Revolución sino como una realización de la misma,

⁴⁶ Como explica Lodder, al interior del Constructivismo también existieron diferencias entre la *construcción* bidimensional y la *construcción* técnica o tridimensional. La distinción estaba puesta en las intenciones. Mientras que en la *construcción* técnica el sistema se derivaba de su finalidad (*utilidad*), en la *construcción* pictórica dependía del gusto. Lodder, C., pp. 89-90.

⁴⁷ Rodchenko, A. y Stepanova, V., ob. cit., p. 315.

⁴⁸ Larionov, M., ob. cit., p. 99.

⁴⁹ Cabe aclarar que muchos de los futuristas que se habían alineado al Constructivismo se consideraban anarquistas por convicción política –entre los que se encontraban Mayakovsky y Tatlin– lo que provocó que, en muchas ocasiones, la dirección leninista “sofocase” su actividad cultural e intelectual de estos artistas ocasionando fuertes cruces y tensiones al interior del movimiento. Buck-Morss, S., ob. cit., p.80.

sirviendo (y también liderando) al proletariado en la activa *construcción* de una sociedad”⁵⁰. En esta línea, llevaron sus productos artísticos a las calles y a las fábricas como la promesa clara de la sociedad moderna y novedosa que prometía la Revolución, como obras que *materialmente reforzaban* el clima revolucionario.

En 1922, se hizo necesaria una nueva reorientación del arte debido a la enorme proliferación de producciones constructivistas especulativas que habían surgido. De este modo, ese mismo año, Gan publicó el libro *Constructivismo* con el fin de exponer los conceptos anunciados por el Primer Grupo de Constructivistas en Acción y de desplazar las visiones puras o formalistas del Constructivismo. Esta publicación fue considerada como la primera manifestación escrita del movimiento que sintetizó su estilo artístico y teórico:

El sistema sociopolítico condicionado por la nueva estructura económica empuja las nuevas formas y significados de la expresión.

La cultura emergente

del trabajo y del intelecto.

debe ser expresada por la producción intelectual-material.

El primer slogan del Constructivismo es éste:

¡abajo las actividades especulativas en el trabajo artístico!

Nosotros –han afirmado los constructivistas en su propio programa– declaramos una guerra sin cuartel en el arte.⁵¹

El grupo buscó mostrar un estilo que mantenía una relación orgánica entre los componentes materiales, formales e ideológicos del arte. A su vez que, organizó exposiciones e incentivó a la exploración del espacio público mediante el desarrollo de obras arquitectónicas:

Ahora que la revolución proletaria ha sido conquistada y el curso destructivo-constructivo está encendiendo el futuro hacia una cultura organizada bajo el gran plan de la producción social (...) [debemos] encontrar la expresión Comunista de los materiales de la construcción, establecer la base científica para afrontar la construcción de los nuevos edificios y servicios.⁵²

A partir de este momento, el Constructivismo comenzó a ser conocido como una corriente artística ya que, como afirma Gabo en una entrevista concedida a I. Bolotovskiy y A. Lassa en 1956:

... hasta 1920 no había constructivistas. Nos llamábamos “constructores”, inspirándonos en el término ruso *postroyeniya*, que significaba construcción. En lugar de tallar o moldear una escultura de una sola pieza, la levantábamos en el espacio, de la misma

⁵⁰ *Ibidem*, p.73.

⁵¹ Gan A. (1922), “From Constructivism”, *ob. cit.*, p. 37.

⁵² *Ibidem*, pp. 38-39.

manera que lo hace un ingeniero, al construir un puente. Constantemente utilizábamos la palabra “realismo” porque estábamos convencidos de que lo que hacíamos representaba una realidad nueva.⁵³

La Nueva Política Económica y su incidencia en la formación del Frente de Izquierda de las Artes

La inserción de la NEP en 1921 había provocado dentro del campo artístico una inmensa cantidad de publicaciones en contra de la Revolución. Nikolai Meshcheryakov (1865-1942) –jefe de la editorial del Estado Gosizdat– alarmado, informó al Partido sobre la situación y Aleksandr Voronsky –editor de *Nueva Era Roja (Krasnaya nov)*⁵⁴– propuso la unificación de los grupos revolucionarios con el fin de contrarrestar la literatura burguesa. En junio de 1922, el Politburó aceptó su propuesta y se formó una publicación de escritores (*Krug*) con el fin de unificar las organizaciones independientes del Partido. En sus páginas llegaron a participar los miembros de la Asociación de Escritores Proletarios, algunos artistas de *Proletkult*, futuristas, entre otros. Mayakovsky, junto a otros participantes del grupo MAF⁵⁵, comenzaron a publicar en *Krug* sin embargo, la relación del poeta con el resto de los miembros no fue buena y terminó alejándose de la revista.

Los vínculos entre el poeta y los grupos artísticos pertenecientes al Partido y, en especial con Lenin, estuvieron signados por diferentes momentos y etapas, muchas de ellas, en relación al propio movimiento de conformación y cambio interno de la misma Revolución. Mayakovsky, sin lugar a dudas, fue uno de los poetas futuristas más avanzados en sus producciones artísticas, siempre en línea con los objetivos de la Revolución pero en permanente puja con el Partido. En 1921, por ejemplo, recibió una fuerte crítica de Lenin quien se había enfurecido por una tirada que había permitido Lunacharsky de su obra 150.000.000.⁵⁶ Sin embargo, en mayo de 1922, por otro lado, fue elogiado por Lenin públicamente por su poema “Perdido en conferencia” (*Prozasedavshiesya*):

No formo parte de los admiradores de su talento poético, aunque reconozco plenamente mi incompetencia en este campo. Pero desde el punto de vista político y administrativo, hacía mucho que no experimentaba tal placer. En este poema, ridiculiza absolutamente

⁵³ Cita extraída de Fernández Buey, F (Trad.), ob. cit., p. 23.

⁵⁴ Stephan, H., *“Lef” and the Left Front of Arts*, Verlag Otto Sagner, Múnich, 1981, p. 21.

⁵⁵ Una vez permitidas las publicaciones privadas por la NEP, Brik y Mayakovsky, en noviembre de 1921, acudieron a Lunacharsky para realizar una publicación artística que sirviese como fundamento y propaganda del arte comunista, MAF (Asociación Futurista de Moscú). La revista fue aceptada y, con la contribución de Aseev, Arvatov, Chuzhak, entre otros, realizaron publicaciones y libros en Riga. Luego fue disuelta y sus participantes regresaron a Moscú. Ver Stephan, H., ob. cit., p. 20.

⁵⁶ El poema evocaba satíricamente el enfrentamiento entre 150.000.000 trabajadores soviéticos y las fuerzas zaristas. La obra fue escrita entre 1919-1920 y publicada por la editorial estatal Gosizdat.

las conferencias y se burla de nuestro Comunismo que continuamente ofrece conferencias y más conferencias. No estoy seguro de su aspecto poético pero políticamente les garantizo que es totalmente correcto.⁵⁷

Pese a que no era admirador de Mayakovsky, Lenin respetaba su trabajo, proclamando estas palabras como una aceptación oficial del poeta a la escena artística revolucionaria. Finalmente, en 1923, debido a la necesidad del Partido de promover una plataforma común del Constructivismo, Lenin le aprobó la organización de su propio grupo, El Frente de las Artes (LEF) con su propia publicación bajo la editorial estatal, Gosizdat⁵⁸, lo que no significó, por otro lado, la aceptación de su plataforma por parte de los demás miembros del Partido.

El Frente de Izquierda de las Artes (LEF)

La idea principal del grupo fue la de promover, mediante el trabajo, un estilo intelectual y *productivo* que reafirmase las conquistas del arte constructivista: “el Constructivismo debe convertirse en la forma más alta de ingeniería de toda la vida. El Constructivismo en el desempeño de los idilios pastorales no tiene sentido”.⁵⁹ Bajo estos objetivos, se estableció como uno de los grupos que llevaría adelante las nuevas discusiones en cuanto al arte revolucionario ruso, proponiendo una plataforma artística abierta que recogió de los distintos grupos y estilos artísticos:

El LEF *debe reunir en un solo bloque a todas las fuerzas de la izquierda*. Debe pasar revista a sus filas y rechazar a todo lo viejo que se haya deslizado en ellas. El LEF debe unir su frente para hacer saltar lo viejo para batirse por la conquista de la nueva cultura (...) El LEF *luchará por un arte-edificación de la vida*. No pretendemos proclamarnos el monopolio del arte revolucionario. Lo encontraremos por la competencia. Creemos que: por la exactitud de nuestra agitación y la fuerza de las cosas que hicimos, *probaremos que: estamos en el camino correcto hacia el futuro*.⁶⁰

Fue conformado en 1923, en Leningrado, y reunió a artistas de diferentes disciplinas, entre ellos, el poeta Vladimir Mayakovsky, el cineasta Sergey Eisenstein (1898-1948), el fotógrafo y teórico Sergey Tretyakov, el artista y fotógrafo Rodchenko, los teóricos Osip Brik y Boris Arvatov, los artistas visuales Varvara Stepanova y Lyubov Popova, entre otros. En 1923 crearon la revista *LEF* (1923-1925) y luego, *Novy LEF* (1927-1928) con el fin de poner

⁵⁷ Cita extraída de Stephan, H., ob. cit., p. 22.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁹ Cita extraída de Stephan, H., ob. cit., p. 47. Originalmente publicada como “¿Por qué lucha el LEF?”, *LEF*, N. 1, 1923, p. 10.

⁶⁰ Sherwood, R., “Documents from Lef”, *Screen*, Vol. 12, N. 4, 1971, p. 35. Originalmente publicado por Aseev, N, Arvatov, B. Brik, O., Kushner, B., Mayakovsky, V., Tretyakov S., Chuzhak, N., “¿Por qué lucha es LEF?”, *LEF*, Vol I, 1923, pp. 3-7.

en líneas los debates internos sobre el Constructivismo que se daban al interior de los IZO (Sección de Artes Plásticas del Narkomprós), los Estudios Libres de Arte del Estado y demás instituciones artísticas.

En un primer momento –entre 1923 y 1925– el grupo estuvo liderado por el poeta futurista Mayakovsky –“editor responsable”⁶¹ de las dos revistas–, quien promovió un proceso tanto de agitación como de organización.⁶² Luego de un impasse de dos años, el grupo volvió a conformarse liderado por los teóricos Osip Brik, Nikolay Chuzhak (1876-1937) y Tretyakov, bajo una plataforma que defendía “la primacía de lo real sobre la ficción”, como lo expresó Tretyakov en la publicación número 9 de la *Novy LEF*⁶³, en 1928. Decepcionado por el nuevo programa –demasiado exclusivo, según la especialista en el grupo Halina Stephan– Mayakovsky inició un viaje seguido por sus camaradas Brik, Nikolai Aseev (1889-1963) y Rodchenko, quedando a cargo de la revista Tretyakov y Nikolay Chuzhak.⁶⁴

El grupo mantuvo siempre una postura anti tradicional –característica del Futurismo– que, en muchas ocasiones, le significó enfrentamientos teóricos con las líneas artísticas más conservadoras del Partido. Como explica Stephan:

Su antitradicionalismo inmediatamente puso en duda su lealtad al arte comunista que podría emerger bajo el auspicio de la administración cultural soviética. Cuando Brik y Mayakovsky anunciaron que el grupo LEF pelearía con las viejas tendencias artísticas que sustituían la ideología comunista en arte por «frases de rutina sobre valores absolutos y eternos de belleza» criticando, de hecho, la posición de Voronsky y *Tierra Virgen Sólida*. En oposición a la estetización del concepto de arte, Brik y Mayakovsky prometían que su revista *LEF* mezclaría el nuevo arte con la nueva vida comunista, se dedicaría a desarrollar los métodos artísticos aplicados a la producción industrial o a la agitación socio-política.⁶⁵

León Trotsky (1879-1940), por ejemplo, caracterizó de utópica la posición ideológica del grupo y, en sus artículos “El Futurismo” y en “La cultura proletaria y el arte proletario” –publicados como parte de su libro *Literatura y Revolución*, en 1923– atacó fuertemente su plataforma:

El error de LEF, o al menos de algunos de sus teóricos, queda manifiesto en su forma más generalizada cuando exigen de manera imperativa que el arte se funda con la vida.

⁶¹ Stephan, H., ob. cit., p. xiii.

⁶² Ledezma, J., “El Frente de Izquierda de las Artes (LEF) Hacia el desarrollo técnico de los hechos revolucionarios”, *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, Caja Madrid, 2011-2012, p. 124.

⁶³ Tretyakov, S., “Novedades”, *Novy LEF*, N. 9, 1928, pp. 1-5. Versión digital disponible en <https://monoskop.org/Lef>

⁶⁴ Stephan, H., ob. cit., p.56.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 34-35.

No es preciso demostrar que la separación del arte con otros aspectos de la vida social resulta de la estructura de clase de la sociedad, que el arte bastándose a sí mismo no es más que el revés del arte como propiedad de las clases privilegiadas, y que el arte se fundirá poco a poco con la vida, es decir, con la producción, los festejos populares y la vida de grupo. Está bien que LEF lo comprenda y lo explique. Pero no está tan bien que, al presentar un ultimátum a partir del arte actual, diga: abandonad vuestro “oficio” y fundíos con la vida. Los poetas, pintores, escultores y actores ¿deberían, según eso, dejar de pensar, de presentar, escribir poemas, pintar cuadros, tallar esculturas, expresarse ante las candilejas y llevar su arte a la vida? ¿Cómo, dónde y por qué puertas?⁶⁶

La disputa se hizo pública y, en 1925, Arvatov respondió a Trotsky acusándolo de marxista-dualista:

La gran mayoría de los marxistas que abordan el problema de la cultura proletaria lo abordan a un nivel puramente ideológico o, por lo menos, toman la ideología como punto de partida para sus investigaciones. Las opiniones sobre la cultura dominante en la esfera marxista se caracterizan por un ideologismo peculiar. Siempre que se pide a los camaradas que expliquen los procesos sociales, incluyendo los culturales, comienzan con la producción de valores materiales. Sin embargo, tan pronto como intentan explicar la conexión organizacional entre las diferentes formas de cultura, abandonan su habitual posición histórico-materialista.⁶⁷

En 1923 y en 1925 Lunacharsky, también criticó al grupo, acusándolos de burgueses y advirtiendo a los jóvenes a “no involucrarse en el LEF”⁶⁸:

El camarada Mayakovsky y sus amigos se salieron de la cultura estética, de la cultura de la burguesía saciada, buscando nuevas gracias, nuevos caprichos y un inusual excentricismo. Ellos retaron esta posición. Muchísimos camaradas de Mayakovsky han quedado ahí, pegados en el campo burgués.⁶⁹

Pese a las críticas, el LEF se mantuvo siempre dentro de los márgenes del arte moderno revolucionario o avanzado, moviéndose entre la dialéctica marxista y el desarrollo de procedimientos originales con el objetivo de expresar los auténticos valores de la Revolución.⁷⁰

Su principal característica fue la de una actitud abierta y conectada con el resto de los grupos que trabajaban en la Rusia Soviética. De hecho, en su número 4 de *LEF* de 1924, por ejemplo, lanzaron su programa de acción junto con la Asociación de Escritores Proletarios de

⁶⁶ Trotsky, L. (1922-1923), “From Literature and Revolution”, Harrison, Ch. y Wood, P. (Eds.), ob. cit., p. 427.

⁶⁷ Arvatov, B., ob. cit.

⁶⁸ “LEF y marxismo”, *LEF*, N. 4, 1923, p. 216. Versión digital disponible en <https://monoskop.org/Lef>

⁶⁹ Stephan, H., ob. cit., p. 53.

⁷⁰ De Micheli, M., ob. cit., p. 230.

Moscú (*Moskovskaya assotsyatsiya proletarskikh pisateley: MAPP*)⁷¹ y, ese mismo año también, en cooperación con los formalistas, publicaron una colección de artículos sobre Lenin⁷² titulada “El Lenguaje de Lenin” (“*Yazyk Lenina*”) escritos, aparentemente, a pedido de Mayakovsky.⁷³

A su vez, sus miembros habían trabajado en las organizaciones de *Proletkult* y, posteriormente, también en las instituciones del Partido por lo que conocían muy bien los debates al interior de la cultura. Boris Arvatov, por ejemplo, había sido un miembro influyente de *Proletkult* y luego, del INKhUK. Brik y Boris Kushner, habían sido editores de *Arte de Comuna* y líderes del grupo KUM-FUT y ambos también, habían trabajado en el INKhUK y –junto a Tretyakov– en los VKhUTEMAS. De hecho, fue gracias a la influencia que Brik tenía en el INKhUK que Rodchenko, Stepanova, –miembros de los VUKhUTEMAS y del Primer Grupo de Constructivistas en Acción– y Popova –miembro del INKhUK– contribuyeron en la revista.⁷⁴

Esta característica le permitió al LEF integrar conceptos de otras plataformas, a la vez que, se distanció de los mismos, constituyendo su propia identidad. A pesar de estar conectado con el grupo *Proletkult*, por ejemplo, mantuvo amplias diferencias con su programa. En “¿Por qué lucha la LEF?” expresaron lo siguiente con respecto al grupo:

Desde los primeros momentos (...) *los futuristas intentaron llegar a un acuerdo con los grupos de escritores obreros* (el futuro *Proletkult*), pero éstos pensaban que el arte revolucionario se reduce sólo a un contenido de propaganda, y en la esfera de la

⁷¹ Ver “LEF y MAPP”, *LEF*, N. 4, 1923, pp. 1-3. Puede consultarse la versión digital en <https://monoskop.org/Lef>

⁷² En 1924, luego de la muerte de Lenin, el grupo lanzó una publicación dedicada al líder del Partido. En su Editorial el LEF llamó a no comercializar con la imagen del líder y a sostener siempre su recuerdo vivo: “Él está entre los vivos. Lo necesitamos como ser vivo y no como muerto”. Ver *LEF*, “¡No comercialice con Lenin!””, *LEF*, N. 5, 1924, pp. 3-4. Por otro lado, Vladimir Mayakovsky, a un año de su muerte, escribió uno de sus poemas más famosos dedicado a la memoria de Lenin: “Vladimir Illich Lenin” y en 1929, “Conversaciones con Lenin”.

⁷³ Stephan, H., “*Lef*” and the Left Front of the Arts, ob. cit., p. 74. Véase la contribución de los formalistas Eikhenbaum, Tynianov, Slovisky, entre otros en *LEF*, N. 5, 1924. Versión digital en <https://monoskop.org/Lef> Los círculos más conocidos del formalismo fueron *Opojaz* y el Círculo Lingüístico de Moscú. Estos escritores se dedicaron, en particular, a la investigación de la lengua rusa y, por lo general, se mantenían apartados del “torbellino” de los futuristas. Algunos miembros del LEF, como Osip Brik y Mayakovsky, desempeñaron una parte importante en la primera parte del formalismo ruso pero luego se distanciaron. La teoría formalista concentró todos sus esfuerzos en demostrar la importancia de los elementos constructivos, relegando los demás recursos de la obra. Reconoce la materialidad de los objetos (*faktura*), su historicidad y dinámica artística, dejando de lado su contenido. Su preocupación está centrada en el “cómo” (morfología) de la obra y no en el “qué”, lo que muchas veces llevó a que sus artistas se comprometieran sin sentido con la ideología oficial. Eisenstein y Tretyakov, por ejemplo, reelaboran la teoría formalista agregándole una dimensión psicológica para incluir al espectador, por participación, de la forma a la formulación ideológica. Mientras que, Brik, por su parte, sostuvo la dimensión social de la obra arte como un concepto central, rechazando el discurso propagandístico colectivo que muchas veces adoptó el formalismo y sosteniendo la autonomía creativa del artista. Consultar Erlich, V., *El formalismo ruso*, Seix Barral, Barcelona, 1955.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 33.

expresión continuaban siendo unos perfectos reaccionarios, incapaces de aproximarse a nosotros.⁷⁵

Del mismo modo, en 1924 Osip Brik –ex presidente del INKhUK– junto a Rodchenko, Anton Lavinsky (1893-1968), Nikolay Tarabukin, Varvara Stepanova y otros miembros del INKhUK, escribieron sobre los VUKhUTEMAS, criticando su formalismo burgués:

Los VKhUTEMAS no están realizando tareas prácticas. No están tomando parte en la vida artística del país. No tienen vínculos con las fábricas, con los órganos de planificación de la economía, con los centros de educación política, las casas editoriales o cualquier otro usuario de trabajo artístico. Su orientación está dirigida únicamente a las demandas de la burguesía, demandas parroquiales, para “cuadros”, para bordados.⁷⁶

Su plataforma partía de la premisa de que el trabajo artístico estaba al mismo nivel de importancia que cualquier otro tipo de trabajo en las fábricas –ambos subordinados al desarrollo económico de Rusia– y, en estrecha conexión con la plataforma artística del INKhUK, promovieron una teoría artística entre la base teórica de Bogdánov y la teoría *productivista* del arte impulsada por Osip Brik.⁷⁷ Desde esta perspectiva plantearon el desarrollo del Constructivismo como un estilo de *transición* de la estética burguesa a la cultura del proletariado. En palabras de Kornely Zelinsky, teórico del grupo:

La Rusia Soviética necesita desesperadamente técnicas, el desarrollo de las técnicas en todas las esferas de la cultura. Este período de ataque en las técnicas, en un gran frente, es un periodo de transición hacia el socialismo, el periodo Constructivista. Y los constructivistas son aquellas personas que, como dice Plejánov, “encuentran perjudiciales el antiguo orden” de la ornamentación estética-abstracta (...) Sin embargo, este es un camino muy largo desde aquí para la mente estrecha que liquida el arte y lo tira por la borda. Un constructivista serio no trataría de negar la tremenda importancia del arte en la arquitectura.⁷⁸

Rechazaron por completo el arte realista del siglo XIX sobre todo, Mayakovsky, Rodchenko y Popova quienes hacían especial hincapié en el compromiso del arte revolucionario con lo *colectivo* (la nueva Rusia) y en su labor instructiva de las masas. En este sentido, estaban convencidos de que el Realismo colocaba en una posición pasiva al

⁷⁵ Sherwood, R., ob. cit., p. 33.

⁷⁶ Brik, O., “Selected Criticism, 1915-1929, *OCTOBER*, N. 134, Otoño, 2010, p. 88. Originalmente publicado como “La separación de los VKhUTEMAS: Informe sobre la situación de los Talleres- Artísticos-Técnicos Superiores”, *LEF*, N. 4, 1924, pp. 27-28.

⁷⁷ Stephan, H., p. 62.

⁷⁸ Sherwood, R., Ob. Cit., p. 44. Originalmente publicado como Zelinsky K., “Ideology and Problems of Soviet Architecture”, *LEF*, N. 7, pp. 95, 97-108.

espectador y no cumplía con una de las funciones más importantes de la cultura, la de formar y de generar vínculos activos entre las obras y los ciudadanos soviéticos.⁷⁹

El compromiso que asumió el grupo por sacar definitivamente del individualismo a las producciones artísticas y por formar un verdadero arte constructivista acorde a las exigencias revolucionarias fue, sin duda, lo que lo colocó en el centro de una escena en la que los diferentes grupos revolucionarios se disputaban por el protagonismo del campo artístico.⁸⁰ Como lo describió Sergey Eisenstein:

El LEF luchaba por eliminar todo lo superado por la vida, sirviéndose de los periódicos, de las conferencias, de los discursos. El trabajo era abrumador. Los recuerdos que tengo de Mayakovsky se confunden con una interminable serie de conferencias en el Museo de Politécnico, en la Sala del Conservatorio (...). Hasta hoy permanece imborrable en mi memoria: una voz fuerte, un rostro viril, una dicción y unos pensamientos precisos. Y la luz de la Revolución de Octubre sobre todas las cosas.⁸¹

Su plataforma se construyó entre el arte de propaganda y el arte clásico de la burguesía alcanzando, por esta novedosa constitución, reconocimiento nacional e internacional.⁸² El objetivo principal fue formar una producción revolucionaria que unificara y re direccionara las tendencias artísticas burguesas que habían aflorado como fruto de la NEP:

¡Futuristas!
Vuestros méritos artísticos son grandes, pero no sueñen con vivir de las rentas de su anterior espíritu revolucionario (...)
¡Constructivistas!
Tened cuidado de no convertirlos en otra escuela estética (...)
¡Artistas productores!
Cuidad de no convertirlos en artífices de las artes aplicadas.
En la enseñanza a los trabajadores, aprendan de los trabajadores (...)
¡Todos vosotros!
Cuando vayan de la teoría a la práctica, recuerden sus artesanías, sus habilidades técnicas.⁸³

Desde esa base, se propusieron la formación de una teoría del arte a partir de los fundamentos del Comunismo. En líneas generales se puede afirmar que su plataforma promovió un estilo artístico abiertamente marxista y dialéctico que tuvo como objetivo principal la destrucción definitiva del viejo sentido de cosa cotidiana – es decir, escindida de

⁷⁹ Stephan, H., ob. cit., p. 84.

⁸⁰ De Micheli, M., ob. cit., p. 230.

⁸¹ *Ibidem*, p. 230.

⁸² El LEF motivó la publicación de revistas similares en Polonia, Checoslovaquia, Francia y Alemania. Ver Stephan, H., ob. cit., p. 39.

⁸³ Sherwood, R., ob. cit., p. 36.

la relación con su contexto— y reemplazarlo por el nuevo sentido de “cosa colectiva”⁸⁴. Como expresó el teórico Boris Arvatov: “el LEF es la única o casi la única revista que busca el método marxista del arte”⁸⁵, y para llegar a esto, deben conocerse “los diferentes tipos de relaciones entre las personas y las cosas, el substrato socio-histórico de estas relaciones”.⁸⁶

Como explica la historiadora Halina Stephan, se pueden distinguir dos etapas en su plataforma artística. Durante la primera revista tanto los trabajos teóricos como las obras buscaban transmitir un mensaje, tenían una finalidad o perseguían una causa con una visión del arte más cercana al Futurismo; en cambio, durante la *Novy LEF* el grupo buscó organizar una experiencia social, una “participación social”⁸⁷ abandonando definitivamente su herencia futurista para conectarse más en el contenido de las obras. Puede afirmarse que, mientras que en la primera prevaleció la propuesta de los poetas futuristas de dar forma al estilo artístico soviético⁸⁸; en la *Novy LEF* se desplazó el interés por las formas y se avanzó hacia la *faktografía* (escritura de los hechos), teoría que tomaba al *hecho* como testimonio e inspiración del nuevo mundo que se intentaba crear.⁸⁹

La influencia de Tretyakov fue fundamental para este giro teórico del grupo, quien —en línea con el pensamiento ideológico de Bogdánov⁹⁰— ya en 1923⁹¹ criticaba el anarquismo del futurismo prerrevolucionario, abogando “por el estudio de las artes como un medio de ejercer una influencia emocionalmente organizadora sobre la psique, en conexión con el objetivo de la lucha de clases”⁹², proponiendo el reemplazo de los estudios formales por el análisis de los métodos psicológicos de persuasión del hombre nuevo. Sin embargo, recién en 1927, con *Novy LEF*, se produjo la reorientación definitiva hacia la teoría de la literatura *fakta* propuesta por Tretyakov.

La nueva plataforma defendía la primacía de *lo real* sobre la ficción, alineándose directamente con el sentido de *faktura* del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, como la toma y la transformación de los materiales reales. En este sentido, el programa de la *Novy LEF* proponía tomar al *hecho real* como materia de trabajo y de experimentación, como

⁸⁴ Arvatov, B., ob. cit.

⁸⁵ Stephan, H., “*Lef*” and the Left Front of the Arts, ob. cit., p. 67.

⁸⁶ Arvatov, B., ob. cit. p.121.

⁸⁷ Stephan, H., ob. cit., p. xi.

⁸⁸ Ibídem, p. 83.

⁸⁹ Fore, D., “Introducción”, *OCTOBER*, N.118, 2006, pp. 3-10.

⁹⁰ Tretyakov, S., “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)”, *Gorn*, N. 8, 1923, pp. 111-118. Publicado en *OCTOBER*, N. 118, Otoño 2006, pp. 11-18.

⁹¹ Tretyakov, S., “¿Cómo y dónde? (perspectivas del futurismo)” (*Otkuda i kuda, [perspektivy futurizma]*), *LEF*, N. 1, 1923, p. 197.

⁹² Cita extraída de Stephan, H., ob. cit., p. 62. Originalmente publicada en Tretyakov, S., “¿Cómo y dónde? (Perspectivas del futurismo)”, *LEF*, N. 1, 1923, p. 197.

testimonio de lo que acontecía en aquel momento revolucionario pero también como elemento para nuevas formas artísticas. Sin dudas, este giro en la plataforma permitió que la fotografía ingrese con un papel protagónico en la escena artística soviética, desplazando definitivamente a la pintura.

Independientemente de la postura de Tretyakov, también podría pensarse que el cambio de orientación en la plataforma artística pudo haber sido motivado por la explosión que tuvo la fotografía y el cine por aquellos años. Como explica Erika Wolf, en 1925 comienzan a darse los primeros cursos de fotografía para trabajadores, pero entre 1926 y 1927 la fotografía tuvo su momento de auge entre los obreros.⁹³ Este interés *in crescendo* del arte por la *fijación* de los *contenidos proletarios* –junto al desplazamiento de las visiones futuristas del arte– podría haber impulsado a los miembros del grupo LEF a re direccionar los objetivos de su plataforma artística, inclinándose definitivamente por la propuesta de Tretyakov.

Pese a las diferencias entre sus plataformas, el grupo mantuvo siempre una propuesta al límite entre el utilitarismo, la sociología y las nuevas prácticas artísticas-tecnológicas. Sin lugar a dudas, esta característica fue la que más influyó en su concepción de la imagen fotográfica, devolviéndole sus posibilidades experimentales y resignificándola por completo.

⁹³ Siguiendo a Erika Wolf, en 1925 comienzan a darse los primeros cursos de fotografía para trabajadores y entre 1926 y 1927, la fotografía tuvo su momento de auge entre los obreros. Hasta antes de esas fechas, la fotografía era una herramienta exclusiva para algunos artistas y para la prensa. Ver: Wolf, E., “La Unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria”, *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, TF Editores, Madrid, 2010, pp. 32-50.

III. FOTOGRAFÍA EN EL GRUPO LEF

De lo nuevo hay que hablar con nuevas palabras. Es necesaria una nueva forma artística.¹

Dentro de un contexto de un arte soviético en *construcción*, la fotografía reunió las condiciones para entrar en el centro de la escena artística por ser un arte *técnico* y de masas. Como herramienta artística, por un lado, encajaba perfectamente con las tres *disciplinas* fundacionales del Constructivismo: aportaba al movimiento artístico revolucionario haciendo un uso comunista de los materiales técnicos (tectónica), tomaba el material *–el hecho–* y lo transformaba (*faktura*) y, por último, contribuía con el proceso de organización del Constructivismo, como *técnica social* (construcción). En palabras de Dziga Vertov (1896-1954): “La lente de la cámara es la pupila del ojo de la cultura”², daba cuenta del “yo veo”³ de cada persona soviética.

Pero también, por otro, representó el *nuevo lenguaje* artístico que el grupo LEF demandaba. La cámara-ojo *–como le llamaba Vertov–* permitía experimentar con la vida visible *–el hecho–*, jugando con las perspectivas, los enfoque y las escalas, debatiéndose entre lo estrictamente documental y la experimentación subjetiva, aportando a la mirada común de la Revolución.

A lo largo de este capítulo se pretende mostrar un paréntesis dentro de una concepción general de la fotografía como rival de la pintura en el que su carácter de documento-fiel fue desplazado por su carácter de documento-prueba, lo que hizo que se ubicara en el centro de la escena artística. En este contexto, el grupo LEF propuso un modo de concepción de la fotografía como herramienta individual con un *lenguaje propio*. Rodchenko y algunos de sus seguidores, recuperaron aquellas prácticas *experimentales* *–que habían sido descartadas–* para hablar de la Rusia revolucionaria de su tiempo, iniciándose una nueva etapa para la fotografía como *mensaje* pero también, como imagen formal con características semánticas propias.

¹ Mayakovsky, V., *Opere*, Editori Riuniti, Roma, Vol I, 1958, p. 768. Cita extraída de De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2000, p. 235.

² *Ibídem*, p. 297.

³ *Ibídem*, p. 298.

Breve introducción a la fotografía como herramienta artística

Antes de exponer los modos en que el arte revolucionario renovó la concepción de la fotografía, conviene realizar un breve repaso sobre el concepto general que se tenía hasta entonces.

Como señala Newhall Beaumont, la cámara oscura ya en 1525 era conocida como *elemento auxiliar* del dibujante⁴. De hecho, la pintura realista del siglo XVII y XVIII incluía la *visión fotográfica*, como en los frescos del pintor francés Claude Lorrain (1600-1682), el italiano Canaletto (1697-1768), William Turner (1775-1851) y los de la escuela holandesa, que introducían también, los tipos de *encuadres e iluminación* de la imagen fotográfica.⁵

Siguiendo su tradición de cámara oscura, una vez inventada la fotografía hizo su ingreso al mundo comercial como herramienta de soporte para el artista, encontrándose sólo en casas especializadas para dibujantes. Así lo expresaba en 1889, Peter Henry Emerson, fotógrafo naturalista:

Como hemos dicho, mediante la ayuda de la fotografía pintores y grabadores débiles pueden producir obras medianamente pasables, cuando de otro modo sus trabajos serían desastrosos. Los talladores sobre madera y los grabadores también reciben mucha ayuda de nuestra parte, pero ven en la fotografía un rival que seguramente matará a ambos.⁶

Como explica Emerson, la fotografía era vista como un *rival*⁷ para los pintores y grabadores, de modo que nunca pudo tener el mismo valor que una pintura o un dibujo. El hecho de que el producto final este intervenido por la acción de una máquina parecía desvalorizar su imagen:

La fotografía ha sido calificada como *un medio que no responde*. Esto viene a ser lo mismo que llamarla proceso mecánico, es decir, algo que creemos haber despachado y ya. Una gran paradoja que se ha de combatir es la asunción de que al no ser la fotografía

⁴ Beaumont, N., *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 9.

⁵ Fontcuberta, J. (Ed.), *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 11. Con respecto a las conexiones entre la cámara oscura y la pintura realista del siglo XV puede consultarse Hocney, D., *El conocimiento secreto*, Destino, Barcelona, 2001.

⁶ Emerson, P. H., "Fotografía naturalista", en Fontcuberta, J. (Ed.), ob. cit., p. 71.

⁷ Se dice que cuando el pintor francés Paul Delaroche vio por primera vez un daguerrotipo dijo: "La pintura ha muerto" (Ver Caffin, C. H., "La fotografía como una de las bellas artes" (1901), en Fontcuberta, J. (Ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.89). Claramente, su anuncio denota la competencia que hubo desde un principio entre la imagen pictórica y la fotográfica. Esta rivalidad concluyó en una indiferencia total por las posibilidades artísticas de la fotografía y en una historiografía generalizada de ésta como "registro objetivo" centrada en los avances tecnológicos que se hacían al interior de su dispositivo, en contraposición de la pintura que se presentaba como "registro subjetivo". En relación a los diferentes modos en que la "Historia de la Fotografía" fue escrita puede consultarse Bate, D., *Photography: The key Concepts*, Berg, Oxford, 2009 o bien, Wells, L. (ed.), *Photography: Critical Introduction*, Routledge, Londres y Nueva York, 2002.

un *trabajo manual*, como dice el público –aunque a nosotros nos parece que hay mucho *trabajo manual y de cabeza* en ella–, no puede ser un idioma del arte.⁸

Durante el siglo XIX, algunos estudios fotográficos vendían sus productos como una marca registrada colocando las iniciales del fotógrafo en rojo en los márgenes de la imagen con un sello identificatorio del estudio. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos, la fotografía nunca alcanzó la importancia de una pintura, y el fotógrafo –ni como laboratorista ni como artífice– tuvo la estimación de un pintor.

Dada su semejanza con la realidad, la fotografía llegó a ocupar el lugar de *reemplazo* del dibujo retratista o la pintura naturalista. Los fotógrafos se dedicaron a imitar al naturalismo del siglo XIX, copiando sus retratos, motivos, formas, etc. La fotografía se apoyó a tal punto en su carácter de documento-fiel que incluso los retoques o modificaciones que comenzaron a implementarse durante el siglo XIX –para aliviar los duros contrastes de luz o para mejorar los defectos faciales–, eran ocultados. Su fama de documento objetivo –de copia pura– hizo que cualquier tipo de mejora en el papel o en la puesta en escena sea mal vista, iniciándose –entre ocultamientos y subordinaciones– una concepción generalizada de la fotografía como documento-fiel –sin intervención⁹– de la realidad.

Por otro lado, dentro de su historia, no puede negarse que la fotografía fue también producto de la exploración e invención permanente. En otras palabras, que la prueba y error fue el motor que caracterizó y movilizó su historia. Como invento, se singulariza porque fue dos veces inventada en distintas partes del mundo y por personas que no se conocían. Por un lado, Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833) y Louis Daguerre (1787-1851) en Francia, se declararon los inventores de la técnica de fijación de la cámara oscura por sus experimentos realizados entre 1810 y 1839, fecha en la que patentaron y publicaron el invento del daguerrotipo en el periódico *Gazette*. Y, por otro lado, Fox Talbot (1800-1877) en Londres, quien, al conocer el invento de Daguerre, se declaró él mismo el descubridor de la fotografía por sus experimentos realizados en 1833 siguiendo los resultados alcanzados por Thomas Wedgwood (1771-1805) y su amigo Sir Humphrey Davy (1778-1829) en 1802.¹⁰ Sin embargo, su historia no terminó allí ya que, ese mismo año, al astrónomo inglés John Herschel (1792-1871), siguiendo los experimentos de Daguerre y Talbot, descubrió el proceso que ha llegado hasta nuestros días. Herschel fue el primero quien utilizó el nombre de

⁸ Emerson, P. H., “Fotografía naturalista”, en Fontcuberta, J. (Ed.), ob. cit. pp. 77-78.

⁹ En contra de esta concepción generalizada de la fotografía puede consultarse el libro de Fontcuberta, J., *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

¹⁰ Beaumont, N., ob. cit., p. 13.

fotografía en lugar de *dibujo fotogénico* –expresión utilizada por Talbot– y fue quien nombró como positivo y negativo a las distintas partes del proceso de revelado.

Sin lugar a dudas, las condiciones del siglo XIX ya estaban dadas para que se produzca su nacimiento. Sin embargo, como aparato científico-técnico, continuó y aún hoy continúa inventándose.¹¹ La *experimentación* fue y es la constante que moviliza su historiografía. En este sentido, la fotografía no puede pensarse sin la prueba y error¹² como una condición *sine qua non* de su existencia. De tal modo, una concepción de la fotografía que se centre en su imagen como un producto acabado y fiel de la realidad e ignore su naturaleza *experimental*, claramente es una visión parcial –y hasta pobre– de la imagen fotográfica.

El siguiente apartado describe el escenario soviético de la fotografía rusa dentro de un modelo teórico-político que colocó a la *técnica* y a la *experimentación* en el centro de la revolución artística. En ese contexto, la fotografía reunió las características necesarias para ser un arte de masas pero también, para coronarse como la nueva herramienta artística revolucionaria. Su condición de *índex* de la Revolución y el espíritu de *construcción* de estos artistas soviéticos, hicieron posible una recategorización de la imagen fotográfica dentro de la historia de las artes.

Construyendo la escena fotográfica soviética

La Nueva Política Económica (NEP) implementada por Lenin en 1921, produjo nuevas preocupaciones dentro del campo artístico. Las opiniones de los artistas en cuanto a la NEP estuvieron divididas a favor y en contra de ésta. Por un lado, muchos de ellos se sintieron amenazados por la nueva producción de las empresas privadas ya que podría empezar a propagar un nuevo “culto al objeto”¹³ burgués que implicaría un retroceso en cuanto a los objetivos que el nuevo modelo artístico venía trabajando. Como afirma Anatoly Strigalev, las nuevas medidas ponían a prueba los valores y la ética comunista amenazando características intrínsecas a ésta como la camaradería, el colectivismo y el rechazo a lo superfluo.¹⁴ Sin embargo, y por otro lado, la NEP también fue el punto de partida de la

¹¹ En relación a experimentaciones actuales sobre imagen fotográfica analógica puede consultarse Moyano, M., “Revelan fotos en plantas utilizando sus pigmentos naturales”, *Revista El Federal*, Recuperado 17/05/17 de <http://www.elfederal.com.ar/revelan-fotos-en-plantas-utilizando-sus-pigmentos-naturales/>

¹² En relación a una historiografía de la fotografía contada a partir del “error fotográfico”, puede consultarse el ensayo Chéroux, C., *Breve historia del error fotográfico*, Ediciones Ve, México, 2009.

¹³ Strigalev, A., “Arte y Producción”, en *París- Moscú 1900-1930*, Centre de Pompidou, Paris, 1979, p. 95.

¹⁴ *Ibidem*.

reanudación económica que permitió y estimuló la entrada de muchos productos, entre ellos, los fotográficos.¹⁵

La importación de productos tecnológicos relacionados con el arte, sumado al rechazo por la pintura de caballete y al interés artístico por un nuevo estilo –menos abstracto y más “conectado”¹⁶ con el objeto de representación– abrió un nuevo panorama que colocó a la fotografía y al cine en el centro de la escena artística teórica y práctica.

El resurgimiento económico que provocó la NEP afectó directamente a la fotografía, en especial, a la fotografía *amateur* y a la fotografía de prensa que comenzó a desarrollarse con mayor fuerza en toda Rusia. La NEP reactivó las actividades que se llevaban a cabo en la Sociedad Rusa de Fotografía (*Russkoye Fotografitcheskoye Obshchestvo*: RFO) lo que motivó la creación de revistas especializadas, entre ellas, la propia revista de la RFO, *Fotograf*, y otras como *Ogoniok*, *Prozhektor*, *Krasnaya niva* y *Kino-fot*.

Ogoniok fue una de las revistas más emblemática del fotoperiodismo soviético. Tenía un punto de vista totalmente nuevo para la prensa de entonces que incluía fotomontajes y fotografías innovadoras desde lo formal. Fundada en 1923, contó con la participación de numerosos fotógrafos reconocidos como Semyon Fridliand (1905-1964) y Arkady Shaikhet (1898-1959). Su jefe de redacción fue Mikhail Kolstov (1898-1940) un periodista soviético que llegó a crear un emporio editorial en la Unión Soviética, junto a una red de fotocorresponsales y agencias fotográficas nacionales e internacionales.¹⁷ En 1926, fundó la revista *Sovetskoe foto*, con el único fin de promocionar la actividad fotográfica *amateur* y fotorreportera:

Necesitamos la fotografía para absolutamente todas las ramas de nuestra construcción socialista. De ahí el amplio interés por todas las cuestiones y avances técnicos de esta disciplina. La fotografía está al servicio de la técnica, la industria, la enseñanza, las organizaciones de voluntarios, la prensa, las actividades de agitación y propaganda, la representación de las regiones o la educación física: en todas estas actividades ocupa su lugar la fotografía (...) *Sovetskoe foto* no pretende ser una revista técnico-científica, ni una publicación excesivamente especializada en el campo de la fotografía a pesar de que pretende ofrecer a sus lectores toda la información sobre las novedades y los avances de la fotografía (...) sus mayores esfuerzos están dirigidos a ayudar a ese nutrido espectro de fotógrafos aficionados y fotoreporteros¹⁸.

¹⁵ Wolf, E., “La unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria”, *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, TF Editores, 2010, pp. 32-33.

¹⁶ Véase Arvatov, B., “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)” en *OCTOBER*, N. 81, Verano, 1997, 119-128.

¹⁷ Wolf, E., ob. cit., p. 34.

¹⁸ Kolstov, M., “¡Por una fotografía soviética!”, *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, TF Editores, 2010, pp. 51-52.

Por otro lado, en 1922, Aleksey Gan –teórico y miembro del Primer Grupo de Constructivistas en Acción– concibió y publicó *Kino-Fot*, una revista que si bien hacía mención a la fotografía, se dedicó más al desarrollo de la industria cinematográfica. La revista salió seis meses después de que Lenin –en enero de 1922– convirtiera en ley las Directivas sobre Asuntos Cinematográficos. Su aporte para la industria técnica fue fundamental ya que en ella se publicaban todo tipo de avances tecnológicos en relación al cine y la fotografía, además que funcionaba como un foro abierto de discusión que daba a conocer las diferentes perspectivas en cuanto al nuevo cine y la fotografía.¹⁹ La revista fue pensada como vidriera de los principios teóricos e ideológicos del Constructivismo. En ella se publicaron, principalmente, los trabajos de Rodchenko, Stepanova y de los demás miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Como explica Lodder:

Kino-fot mostraba que emergía un interés por la fotografía desde los círculos constructivistas y que no era simplemente un desarrollo, un producto del desencanto con la política oficial o un intento desesperado por comprometerse con las políticas realistas. Por el contrario, la revista indicaba que los constructivistas respondían inmediatamente y positivamente a las directivas de Lenin relacionadas con el cine: ellos vieron una propaganda potencial en los dos medios; y se enfocaron en el progreso de la teoría y práctica cinematográfica acercándola a la causa constructivista y viendo formas de extender esto a la fotografía.²⁰

Los primeros círculos de fotografía se formaron en 1923 bajo la dirección de la Sociedad de Amigos del Cine y la Fotografía (ODSKF) y, ese mismo año también, se abrió la sección de Fotografía en la Academia Estatal de Bellas Artes.²¹ Por otro lado, a través de las organizaciones sindicales, se fundaron clubes obreros que ofrecían actividades educativas y sociales para fomentar la participación obrera en la cultura. La actividad fotográfica fue una de ellas ya que, como explica Wolf, “encajaba a la perfección en el programa de los clubes puesto que se encargaba de una actividad cultural positiva con una gran relevancia social”²²:

Se fundaron círculos fotográficos para los empleados de la industria alimentaria, los jornaleros agrícolas, los operarios textiles, los farmacéuticos y los empleados municipales. Esta actividad se estimulaba desde abajo: los obreros se dedicaban a la fotografía y formaban grupos para desarrollar su interés.²³

¹⁹ Lodder, C., “Promoting Constructivism: Kino-fot and Rodchenko's move into Photography”, *History of Photography*, Vol. 24, N. 4, Routledge, Londres, pp.292-293.

²⁰ *Ibidem*, p. 293.

²¹ Legmany J. C. y Rouillé, A., *Historia de la Fotografía*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p.129.

²² Wolf, E., *ob. cit.*, p. 33.

²³ *Ibidem*, p. 33.

Estas actividades eran coordinadas por el Soviet Municipal de Sindicatos de Moscú (MGSPS) que se encargaba, a su vez, de la formación de los líderes fotográficos para quienes –a partir de 1925– también se desarrollaron cursos de la mano del fotógrafo Moisei Nappelbaum.²⁴ Entre 1926 y 1927 la fotografía tuvo su momento de explosión entre los círculos artísticos de toda Rusia. Era un tema frecuente en los diarios, revistas y carteles de prensa, fomentada por el gobierno. Como expresa Lunacharsky –director del Narkompros–, en el primer número de la revista *Sovetskoe Foto*:

Cada ciudadano progresista ha de tener no sólo un reloj, sino también una máquina fotográfica. Con el mismo derecho que la educación general, tendremos en la Unión Soviética una educación fotográfica, lo que será mucho antes de lo que esperan los escépticos.²⁵

Con el fin de la NEP en 1928, el campo de acción de los fotógrafos comenzó a reducirse cada vez más y el ambiente de trabajo empezó a estar cada vez más controlado. En agosto de 1928, el Departamento de Agitación y Propaganda del Comité Central del Partido Comunista transformó el movimiento de aficionados en un movimiento de “corresponsales de prensa”²⁶ y en febrero de 1929, el Consejo de Comisarios del Pueblo promulgó una ley que prohibía y controlaba la fotografía en espacios públicos. Una de sus cláusulas expresaba que “cualquier tipo de filmación en el interior de edificios que pertenezcan a instituciones o empresas sociales y estatales sólo se podrá llevar a cabo con el permiso de la administración de estas instituciones y empresas”.²⁷ Este nuevo clima consolidó el trabajo en las agencias estatales u organizaciones gubernamentales, dejando de lado el trabajo de los fotógrafos *amateurs*, fotorreporteros y fotógrafos artísticos-independientes. Sin dudas, esto generó un nuevo clima de trabajo pero también, una nueva etapa para la fotografía soviética que, en adelante, fue eclipsada totalmente por el periodismo gráfico y la prensa oficial.

La fotografía soviética como *index* de la Revolución

A mediados de los años veinte, la fotografía ya era popular en la Rusia Soviética y muchos artistas como Rodchenko y Borís Ignatovich, habían optado por la fotografía como única forma de arte.²⁸ Cuando Alfred Barr –fundador del Museum of Modern Art (MoMA)

²⁴ *Ibidem*, p. 34.

²⁵ Cita extraída de Legmany J. C. y Rouillé, A., *ob. cit.*, p. 129.

²⁶ *Ibidem*, p. 129.

²⁷ Cita extraída de Wolf, E., *ob. cit.*, p.37.

²⁸ Dobrenko, E. et al., *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, Caja Madrid, Madrid, 2012., p. 159.

de Nueva York– visitó Rusia entre 1927 y 1928 buscando las nuevas tendencias pictóricas para llevar a su museo, expresó lo siguiente:

Fui a ver a Rodchenko y su talentosa mujer (...). Rodchenko nos mostró una asombrosa variedad de cosas: pinturas suprematistas (precedidas por las primeras composiciones geométricas que conozco, de 1915, realizadas con compás), grabados en madera y en linóleo, postes, diseños de libros, fotografías, etc. Dejó la pintura en 1922 y, desde entonces, sólo se ha dedicado a las artes fotográficas, en las que es un maestro consumado (...) Estuvimos allí hasta pasadas las once de la noche, fue una velada excelente pero, si es posible, tengo que encontrar a algún pintor.²⁹

Claramente, Barr se sentía decepcionado al ver que muchos de los artistas habían abandonado la pintura para dedicarse a la fotografía. Sin embargo, ¿qué fue lo que motivó la elección de la fotografía como nueva herramienta artística?

Benjamin Buchloh sostiene que la importancia que tuvo la fotografía durante este período se debió a la reaparición del Realismo como estilo artístico y a la necesidad de innovar en la representación y distribución del arte destinado a un nuevo público de masas. El autor afirma que la vuelta a la imagen mimética fue una respuesta a la crisis de la representación que afrontaba el nuevo arte, dentro de un contexto cultural que buscaba expandirse. En palabras del autor:

Los híbridos que Klucis, Lissitzky y Rodchenko crearon en sus primeras aproximaciones al collage y al fotomontaje revelan las dificultades de transformación paradigmática implícita en este procedimiento y la búsqueda concomitante entre 1919 y 1923 de una solución a la crisis de la representación. (...) el fotocollage y el fotomontaje reintrodujeron en las convenciones estéticas –en un momento en el que su autoreflexividad y depuración modernas habían reducido semióticamente todas las operaciones formales y materiales a puros signos *indéxicos*– una fuente inagotable de una nueva iconicidad de la representación mecánicamente producida y reproducida y, en consecuencia –dada la confianza utópica de esta generación en los medios de comunicación– máximamente fidedigna. Al observar los fotomontajes de 1923, (...) uno se pregunta si la exuberancia de citas fotográficas no estaría en parte motivada por el alivio que sintieron sus autores al romper finalmente con la convención moderna que vetaba la representación icónica.³⁰

Desde su perspectiva teórica, la fotografía –sobre todo en su forma de fotomontaje– se entiende como un nuevo recurso –promovido por las nuevas necesidades y condiciones socio-políticas del contexto histórico– que fue utilizado por los soviéticos para solucionar la crisis de la representación que habían sufrido las disciplinas artísticas en su paso del siglo XIX al

²⁹ Alfred Barr, “Russian Diary 1927-1928”, *OCTOBER*, N. 7, invierno de 1978, p. 21. Cita extraída de Buchloh, B., “De la Faktura a la factografía”, *Formalismo e historicidad*, Akal, Madrid, 2004, p. 118.

³⁰ Buchloh, B., ob. cit., p. 130.

siglo XX, de un tipo de pintura subjetivista-abstracta a la cultura de masas. En este sentido, para el autor, la fotografía –como elemento innovador y técnico– intentó salvar a las artes de esta crisis, ocasionando una vuelta a la *iconicidad*.

En contraste con estas ideas, se puede afirmar que la fotografía como *técnica* cumplía dos roles de gran importancia dentro de la escena de la Rusia Soviética. Como se explicó, el arte revolucionario orientó sus producciones hacia las masas iniciando un estilo marcado por sus *contenidos proletarios* y por su vínculo con la *modernización industrial* pero también, por la utilización de la dialéctica marxista. En esta línea, la fotografía cobró relevancia, en primer lugar, como *técnica social* que permitió el acceso y la participación en la cultura de las clases menos privilegiadas estimulando el plan cultural soviético.³¹ Y, en segundo lugar, como *material técnico*, ofrecía un proceso *indicial*, moderno y novedoso, que permitía *dar cuenta* de la Revolución bolchevique y –siguiendo los objetivos constructivistas– continuar con la realización de la misma.³²

El análisis anteriormente expuesto de Buchloh, parte de una consideración cuestionable de la fotografía como técnica *icónica*, concluyendo en un análisis desatinado del papel de la fotografía revolucionaria. Charles S. Peirce explica el origen de esta confusión:

Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que lo son por conexión física [*índex*, N.A].³³

Para que una fotografía materialmente exista, la luz –que incide sobre un elemento fotosensible– necesariamente debe tomar contacto con el objeto material para luego imprimirse en el soporte. En la imagen fotográfica el objeto participa del proceso de elaboración de la imagen, lo que vuelve a la fotografía una *técnica* de carácter *indicial* o de *huella*³⁴:

³¹ Zhemchuzny, V., “¡Fomentemos la afición a la fotografía!”, *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, TF Editores, 2010, p.53.

³² Buk-Morss, S., *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste*, Machado Libros S. A., Madrid, 2004, p.73.

³³ Peirce C. S., *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 48.

³⁴ Para una relectura moderna del pensamiento de Peirce, se puede consultar Rauss, R., “Notas sobre el índice”, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 2010; Dubois, P., *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1983; Tagg, J., *The Burden of Representation*, Basingstoke, Macmillan, 1988 o Schaeffer, J. M., *La imagen precaria. Sobre el dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990.

El estatuto de *índex* de la imagen fotográfica implica, si se quiere sistematizar en este sentido las adquisiciones de Peirce, que la relación que los signos indiciales mantienen con su objeto referencial este siempre marcada por un principio cuádruple de *conexión física*, de *singularidad*, de *designación* y de *atestiguamiento*.³⁵

Si bien la concepción de *huella* de la fotografía comenzó a hacerse popular a partir de los escritos de André Bazin³⁶ y Roland Barthes³⁷, ya estaba presente en los discursos de los artistas soviéticos. De este modo expresaba Vitaly Zhemchuzny –fotógrafo *amateur* revolucionario– esta concepción:

Nosotros, testigos directos de unos grandiosos cambios sociales, tenemos la tarea de crear una historia documental de esta primera Unión de Repúblicas Socialistas. Nuestros días festivos y laborales, nuestros éxitos y fracasos, nuestra lucha, nuestro trabajo, nuestra forma de vida, todo ello, con el tiempo tendrá un especial interés histórico (...) La fotografía (junto al cine) debe captar “la vida soviética cogida por sorpresa” y transmitirla a las próximas generaciones (...) la fotografía no es un material valioso sólo para el futuro historiador, sino también es una manifestación significativa e imprescindible de nuestra actual forma de vida.³⁸

El interés principal de los soviéticos por la imagen fotográfica estuvo puesto en su carácter de *huella* de la Revolución y de *la byt* como *hecho histórico*. Como expresó Zhemchuzny, la fotografía revolucionaria fue clave no como documento-fiel de la vida proletaria sino como documento que *atestiguaba* la Revolución. La fotografía *daba cuenta* de la presencia física del hecho (u objeto) detrás de la cámara, de la vida de los hombres soviéticos, sin decir nada acerca de su fidelidad. Así lo expresaba, de otro modo, el fotógrafo independiente Rodchenko, en su artículo para la revista *Novy LEF*, en 1928, a propósito del retrato de Lenin: “Es cierto lo que muchos dicen que no hay una sola instantánea que tenga una semejanza absoluta, pero cada una a su manera se le asemeja un poco”.³⁹

Los fotogramas realizados por László Moholy-Nagy en 1922, fueron también otra expresión de la concepción de *huella* de la fotografía soviética. Como explica Dubois:

Moholy Nagy, que fue primero pintor, y que abordó la fotografía por el fotograma (ha sido uno de los primeros inventores del género), resumía bien el procedimiento con su fórmula célebre: “fotografiar es estructurar por medio de la luz”. El fotograma aparece

³⁵Dubois, P., *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1983, pp. 49-50.

³⁶ Ver *Ontología de la imagen fotográfica* (1945).

³⁷ Ver su ensayo “El Mensaje Fotográfico” (1961) y el libro *La cámara lúcida* (1980).

³⁸ Zhemchuzny, V., ob. cit., p. 53.

³⁹ Rodchenko, A. (1928), “Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot”, Bowl, J. (Ed. Trad.), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, Nueva York, 1976, p.252.

pues literalmente como una verdadera *huella luminosa por contacto* (...) expresa, por así decirlo, su ontología.⁴⁰

Para Moholy-Nagy, el fotograma era la esencia misma de la fotografía.⁴¹ El fotograma, como una de las posibilidades de la técnica fotográfica, llevaba al límite –o volvía explícita– su condición de *huella*, exhibiendo físicamente el paso de la materia sobre la superficie sensible a través de los rayos de luz.⁴²

Como explica Devin Fore, por aquella época “todo era nuevo, todo era por primera vez. Las primeras fábricas, los primeros *kolkhozes*, las primeras cocinas colectivas... La información en sí misma era interesante”⁴³, el Estado Soviético se había vuelto, en palabras del cineasta Dziga Vertov, no ya una fábrica de sueños sino una “fábrica de hechos”⁴⁴ lo que motivaba a querer utilizar la fotografía como una forma de recordar y archivar las transformaciones en la *byt*, como “arte *indéxico*”.⁴⁵

Si se tiene en cuenta la concepción *indicial* de la imagen fotográfica revolucionaria y el compromiso que expresaban los artistas en la *construcción* de la Rusia de entonces, automáticamente, se desplaza la discusión acerca de la fotografía soviética de su carácter de documento-fiel o veraz de la Revolución, a documento-prueba o *huella* de su existencia⁴⁶. En este sentido, pueden entenderse las principales diferencias al interior del campo fotográfico no como discusiones en torno a la veracidad del objeto fotografiado (la Revolución) sino como disidencias con respecto a la construcción del *mensaje* de la fotografía.

Como explica Philippe Dubois: “Las fotografías, propiamente hablando, no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto y con su situación de enunciación”.⁴⁷ En este sentido, la fotografía como *index* evidencia un momento pero *no dice nada* del objeto ni del significado de esa representación, su sentido es algo que se *construye* en el acto mismo de la fotografía:

En efecto, antes y después de ese momento del registro “natural” del mundo sobre la superficie sensible hay de una y otra parte, gestos absolutamente “culturales”, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (*antes*: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del

⁴⁰ Dubois, P., ob. cit., p. 64.

⁴¹ Cita extraída de Dubois, P., ob. cit., p. 64.

⁴² Nota extraída de Dubois, P., ob. cit., p. 64.

⁴³ Fore, D., “Introduction”, *OCTOBER*, N.118, 2006, p. 7.

⁴⁴ Vertov, D. (1926), “Factory of Fact (By Way of Proposal)” en Michelson A. (ed) y O’Brien, K. (trad), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkeley, 1984, pp. 111-113.

⁴⁵ Fore, D. ob. cit. p.8.

⁴⁶ Sobre la naturaleza indicial del document en la década de 1920, consultar: Fore, D. (2006), “The Operative Word in Soviet Factography”, *OCTOBER*, 118, 95-131.

⁴⁷ Dubois, P., Ob. Cit., p.50.

ángulo de visión, etcétera –todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo–; después: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los círculos de difusión, siempre codificados y culturales –prensa, arte moda, porno, ciencia, justicia, familia...). Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un “mensaje sin código”). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía.⁴⁸

De este modo, los enfrentamientos que hubieron por aquel entonces entre fotoperiodismo, fotografía *amateur* y foto-artística pueden entenderse como meras diferencias vagas en relación a los modos de *construcción* del *mensaje* fotográfico que no afectan al concepto mismo de fotografía como *índice* de la Rusia Soviética.

En este sentido, se encontró que la escena fotográfica revolucionaria estuvo dividida en tres grupos. En primer lugar, quienes simplemente veían en la imagen fotográfica un *acto-huella* de la Revolución y no hacían hincapié en sus reglas de construcción del significado, sosteniendo que el contenido de la imagen hablaba por sí solo. En segundo lugar, quienes intentaron trasladar los códigos y formas de la pintura a la fotografía y, por lo tanto, su mensaje; y, finalmente, los miembros del grupo LEF quienes apuntaron a la construcción de un *lenguaje propio* de la fotografía en línea con los propios acontecimientos de la Rusia Soviética.

La fotografía como acto-huella frente a la fotografía pictórica

Si bien la fotografía fue una de las herramientas artísticas predilectas de la Revolución, no todos los fotógrafos de entonces hacían una misma construcción formal de la imagen. Entre 1920 y 1932 –hasta la declaración del Realismo Socialista como único estilo estético– hubo una fuerte confrontación acerca del uso de la técnica fotográfica entre fotógrafos *amateurs*, foto-obreros, artísticos y fotorreporteros. De este modo describe Kolstov el panorama de la fotografía soviética durante los primeros años del Estado Soviético:

En nuestro país la fotografía sigue siendo patrimonio de una minoría. La aislada “fotografía artística” de un pequeño grupo de artesanos-profesionales, de un reducido club de fotógrafos refinados, verdaderos gastrónomos de la fotografía; un grupo modesto –por el número de sus componentes– de reporteros fotográficos y unos cuadros bastante significativos, pero impotentes y desorganizados, de aficionados de la fotografía: he aquí representado el panorama actual de “nuestra sociedad fotográfica” nacional.⁴⁹

⁴⁸ Dubois, P., ob. cit., p. 49.

⁴⁹ Kolstov, M., ob. cit., p. 51.

Los fotógrafos *amateurs*, los foto-obreros y los fotorreporteros tenían visiones parecidas entre ellos: sostenían que el fotógrafo debía contar la *byt* del trabajador socialista, sin buscar la estetización de las imágenes. Este tipo de fotografías buscaban cultivar la conciencia proletaria con una visión más parecida a los miembros de *Proletkult*, es decir, al margen de las determinaciones del Partido⁵⁰, y se centraban en tomar y dejar plasmado al hombre y su relación con el trabajo como la esencia del nuevo tiempo.⁵¹ Estos fotógrafos veían al ciudadano soviético como un corresponsal de la Revolución y se dedicaron a documentar las relaciones inherentes a la vida del trabajador soviético (su vida familiar, sus costumbres, su relación con el trabajo, etc.). Las imágenes se caracterizaban por ser un tipo de representación de la *byt* totalmente escindida de las reglas de composición, centradas específicamente en el contenido de la imagen.

Entre los fotógrafos más reconocidos de este tipo de tomas se encontraban quienes se presentaban en las exposiciones organizadas por la Asociación Rusa de Fotógrafos Proletarios (ROPF), como Max Alpert (1899-1980) y Arkady Shaikhet. En palabras de Fore:

La tarea de las redes proletarias de medios de comunicación no consistía únicamente en reflejar la existencia del proletariado como clase técnica y económica, sino también el tejido de su vida cotidiana, lo que hoy en día llamaríamos su *estilo de vida* (...) intentaba mostrar la relación inextricable que existía entre la esfera productiva y la reproductiva, entre el trabajo y el ocio.⁵²

Por otro lado, los fotógrafos que venían de las artes plásticas veían en la fotografía, principalmente, un nuevo tipo de imagen fija idónea para trasladar las reglas formales de la pintura. Osip Brik –miembro del Grupo LEF– criticó duramente este tipo de fotografías formalistas en “Fotografía versus pintura” de 1926:

El fotógrafo no entiende que está corriendo tras actitudes pictóricas y que la servil copia de la pintura destruye su oficio y lo despoja de la fuerza en la que se basa su importancia social. Abandona las reproducciones fidedignas de la naturaleza y se somete a leyes estéticas que distorsionan su naturaleza verdadera.⁵³

La opinión de Brik iba dirigida, especialmente, a aquel sector de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (AKhRR) que, aun representando la *byt* soviética, se encontraba impregnado por un esteticismo conservador pictórico que había ganado una

⁵⁰ Fore, D., “Conquistar el tiempo”, *Carta*, N.2, Verano, 2011, p. 70.

⁵¹ *Ibidem*, p. 132.

⁵² *Ibidem*, p. 72.

⁵³ Brik, O. (1926), “Fotografía versus pintura”, Fontcuberta, J., ob. cit., p.125.

notable influencia partir de la introducción de la NEP.⁵⁴ Este enfoque de la fotografía fue abiertamente criticado también por los fotógrafos *amateurs*, fotorreporteros y fotógrafos obreros de Rusia, quienes la clasificaban de superficial, acusando a estos fotógrafos de imitar las tendencias burguesas occidentales.

Fotografía en el grupo LEF como *lenguaje propio*

Como *Proletkult*, los miembros del INKhUK y el Constructivismo, el grupo dirigió su propuesta artística hacia los *contenidos proletarios*; sin embargo se separó tanto de las teorías de extrema izquierda porque se centraban exclusivamente en el contenido de la obra, y de las formalistas porque pretendían introducir los códigos de la pintura a las nuevas producciones técnicas como la fotografía y el cine, desarrollando un *experimento fotográfico* entre lo documental y lo formal. En el artículo escrito por Osip Brik, “Contra de la personalidad creativa”, por ejemplo, el autor resaltó el papel de las nuevas tecnologías en la representación de los hechos. Del mismo modo, en 1928, Leonid Volkov- Lannit (1903- 1985) –periodista y escritor de *Novy LEF*–, en su artículo referido a la Primera Exposición de los Círculos Fotográficos *Amateurs* se refirió críticamente a los grupos fotográficos que pretendieron llevar las formas de la pintura a la fotografía.

La fotografía como *experimento* ya había sido puesta en marcha por algunos miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción en la revista *Kino-fot*.⁵⁵ Según Hubertus Gassner, la visión de Vertov del cine como “un arte del movimiento cuyo propósito principal es la organización de los movimientos de los objetos en el espacio” fue la que influyó notablemente en Rodchenko y otros constructivistas que abandonaron definitivamente la pintura para dedicarse a la fotografía.⁵⁶

Durante los primeros años revolucionarios, Rodchenko, Vertov y Gan habían sido los artistas más comprometidos con los principios del Constructivismo y con el valor revolucionario de la máquina. Iniciaron sus trabajos en conjunto en el Departamento de Artes del Narkomprós durante los primeros años revolucionarios y, posteriormente, Rodchenko colaboró con los diseños publicitarios de la película de Vertov *Kino-pravda*, a la que Gan elogió con sus comentarios.⁵⁷ A partir de allí, siguió una intensa relación laboral entre los tres

⁵⁴ Legmany J. C. y Rouillé, A., ob. cit., p. 129.

⁵⁵ Lodder, C., ob. cit., pp. 292-299.

⁵⁶ Bucholh, B., ob. cit., p. 138.

⁵⁷ Lodder, C., ob. cit., p. 294.

que culminó en la publicación de *Kino-fot* y, ulteriormente, en la participación de Rodchenko y Vertov en el grupo LEF.

En consonancia con las reflexiones teóricas de Osip Brik quien afirmaba que “toda fijación de un objeto por los métodos antiguos vuelve a hundirnos en la ideología antigua”⁵⁸, estos artistas creían que el arte revolucionario necesitaba un nuevo *lenguaje* artístico y se centraron en la fotografía como un nuevo sistema de escritura que debía explorarse:

El fotógrafo capta la vida y los sucesos con más rapidez, precisión y con un coste menor que el pintor. En esto estriba su fuerza, su gran importancia social, y no le asusta ningún pintor anticuado (...) Su labor principal es abandonar los principios de la composición pictórica en fotografía y hallar otros principios, leyes específicamente fotográficas que sirvan para realizar y componer imágenes fotográficas. Esto debe interesar a todo aquel que no considera que la fotografía es un oficio lastimoso, sino un sujeto de enorme relevancia social llamado a silenciar la cháchara de la pintura sobre la representación artística de la vida.⁵⁹

En este sentido, la fotografía, por un lado, como producto *técnico*, era capaz de aportar al lenguaje artístico soviético las posibilidades de la modernización e introducir cualidades nunca antes vistas en las obras de arte visuales como la rapidez, la mecanización y la calidad de la imagen. Y, por otro, desde el punto de vista de la *construcción* formal de la obra, aportaba (y solucionaba) dos de los problemas centrales del viejo arte, permitía representar el espacio sobre una superficie plana sin recurrir exclusivamente a la perspectiva lineal y multiplicaba los puntos de vista del objeto de una manera rápida y sencilla. Como sintetizó Rodchenko: “Prefiero ver cosas ordinarias de un modo extraordinario”⁶⁰, explicándose luego en *Novy LEF*:

En la fotografía existen viejos puntos de vista, aquellos de un hombre de pie en la tierra mirando hacia adelante, o como yo llamo “Fotografía desde el ombligo”, con la cámara en el estómago.

Estoy luchando contra este punto de vista y continuaré haciéndolo, al igual que mis camaradas, los nuevos fotógrafos.

Fotografía de todos los puntos de vista excepto “desde el vientre”, ¡hasta que todos se convierten en aceptables!

El aspecto más interesante de la contemporaneidad es la búsqueda “de abajo hacia arriba” y “de arriba hacia abajo” y nosotros debemos trabajar en ellos.⁶¹

⁵⁸ Brik, O., “Del cuadro a la fotografía”, *NovyLEF*, N.3, 1928, p. 35. Cita extraída de Legmany J. C. y Rouillé, A., ob. cit., p. 129.

⁵⁹ Brik, O., (1926) “Fotografía versus pintura”, en Fontcuberta J. (Ed.), ob. cit., pp. 123-127.

⁶⁰ Lodder, C., ob. cit., p. 297.

⁶¹ Rodchenko, A., “Krupnaia bezgramotnost' y melkaia gadost'?", *Novy LEF*, N.6, 1928, p. 43. Cita extraída de Lodder, C., ob. cit., p. 297.

En este sentido, siguiendo con los principios constructivistas, la cámara permitía controlar los movimientos y sumar a la representación fija el desplazamiento en el espacio como una nueva variante de la *experimentación* artística. El artista-fotógrafo podía ahora moverse alrededor del objeto y realizar producciones desde diferentes ángulos, logrando mejores conexiones con su objeto y con el lugar. De este modo, la fotografía reunió todas las características que permitían dejar atrás definitivamente al arte burgués como pretendía el Constructivismo. Como *técnica social* y como herramienta artística, incorporaba nuevas miradas a la *construcción* del Estado Soviético, a la vez que sumaba nuevos recursos formales que acercaban el vínculo entre el objeto y el fotógrafo-artista, la *indicialidad* y la traslación en el espacio. En palabras de Vertov:

Yo soy el ojo mecánico. Yo máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad, humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos, avanzo junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo a toda marcha en el interior de la muchedumbre, corro ante los soldados que cargan, me tumbo sobre mis espaldas, me elevo al mismo tiempo que un aeroplano, caigo y alzo el vuelo con los cuerpos que caen y que vuelan. Este soy yo, aparato, que me he lanzado a lo largo de la resultante, bordeando el caos de los movimientos, fijando el movimiento a partir del movimiento surgido de las más complicadas combinaciones. Liberado del imperativo de las dieciséis-diecisiete imágenes por segundo, liberado de los marcos del tiempo y del espacio, yuxtapongo todos los puntos del universo allí donde los haya fijado. Mi vía conduce a la creación de una nueva percepción del mundo. Por esta razón yo descifro de una forma nueva un mundo que os es desconocido.⁶²

Durante las primeras publicaciones de *LEF*, Rodchenko, Vertov y Popova pusieron el acento en la técnica del fotomontaje como la nueva forma estética del arte soviético. En su artículo de 1923, Vertov expresaba en relación al montaje:

La extraordinaria flexibilidad del montaje permite introducir en el cine-estudio los motivos políticos, económicos o de otra índole que deseemos. En consecuencia, a partir de ahora, no hay ya necesidad alguna de dramas psicológicos o policíacos en el cine, no hay ya necesidad alguna de puestas en escena teatrales fotografiadas por la película.⁶³

En la segunda plataforma, durante *Novy LEF*, la cámara tomó relevancia como medio capaz de apropiarse del *hecho real*, siguiendo con el programa estético *faktográfico* propuesto por Tretyakov. En esta etapa el grupo hizo más hincapié en la naturaleza *faktual* de

⁶² Vertov, D., "Directores de cine, una revolución", *LEF*, N.3, 1923, pp. 135-143, en Sherwood, R., "Documents from LEF", *Screen*, Vol. 12, N. 4, 1971, p.55.

⁶³ *Ibidem*, p. 58.

la fotografía como documento-prueba que daba cuenta de la existencia de un *hecho*. Como lo expresó Rodchenko:

El ochenta o noventa por ciento de cualquier revista está hecha de material factual, y ni la pintura ni el dibujo pueden darnos la sensación hoy en día, de la actualidad de los acontecimientos y de su naturaleza documental; y, por lo tanto, ponemos nuestra confianza en la fotografía, que nos muestra lo que pasó en un lugar y de su *faktualidad*, convenciéndonos de ello.⁶⁴

Sin embargo, en este punto, dentro del mismo grupo hubo algunas disidencias acerca de cómo debía realizarse dicha apropiación del *hecho*. Mientras Rodchenko y el grupo de la Nueva Visión⁶⁵ preferían seguir investigando el *lenguaje propio-estético* de la fotografía, jugando con la confusión de los materiales y las estructuras, alterando la percepción de las perspectivas y el espacio, es decir, combinando la captación del *hecho* con la investigación formal de la imagen fotográfica. Tretyakov y Brik hacían más hincapié en la “demanda social”⁶⁶ del *mensaje* fotográfico, criticando a Rodchenko, Popova y otros, por su tendencia formalista. En palabras de Margarita Tupitsyn:

La crítica a Rodchenko, al menos en estas fotografías específicas, es porque continúa manteniendo a la fotografía dentro de las “artes de caballete”. Los propios artículos publicados por Rodchenko en *Novy LEF* en 1928 indican que para él en esa época, el asunto acerca de “cómo” fotografiar se estaba volviendo una mera continuación de sus intereses formalistas desarrollados en la pintura y que sus primeras fotografías eran un medio para encontrar una “nueva estética, impulso y pathos para expresar nuestro nuevo hechos socialistas a través de la fotografía”.⁶⁷

Rodchenko insistió en la exploración de los diferentes puntos de vista de la fotografía, con la idea de despegar definitivamente al arte soviético del Realismo-mimético, es decir, alentando a una actitud activa frente a la obra, experimental y subversiva del artista que no estuviese en línea directa con la simple imitación o representación mimética del mundo material.⁶⁸ Su perspectiva de la fotografía (en cualquiera de sus manifestaciones, ya sea como fotomontaje o fotografía directa) insistía en la participación del espectador y promovía a una lectura activa de las representaciones jugando con los diferentes puntos de vista y con la

⁶⁴ Tupitsyn, M., “Fragmentation versus Totality: The Politics of (De) framing”, *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Gard 1915-1932*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1992, p. 486.

⁶⁵ Este grupo estuvo conformado por Gan, Vertov, Rodchenko, entre otros quienes hacían hincapié en que era necesaria una nueva sensibilidad visual para el hombre soviético. De acuerdo con Oliver I. Botar, Moholy-Nagy se refería a esta expansión sensorial con el nombre por el que hoy en día se reconoce a este tipo de artistas: “Nueva Visión”. Ver Landa Acosta, C., “Constructivismo y la Nueva Visión”. Disponible en <https://archive.org/details/Httpsiberoamericana.academia.eduCarlosdeLanda> Consultado 11/06/17.

⁶⁶ Tupitsyn, M, ob. cit., p. 485.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 486.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 486.

escritura, agregando anotaciones o modificaciones creativas dentro de las imágenes con el objetivo de incentivar la lectura.⁶⁹

Tretyakov y Brik, por otro lado, creían que la fotografía debía centrarse en el *mensaje del hecho real como producto social*. Su enfoque del *lenguaje propio* de la fotografía, en otras palabras, estaba más ligado al rigor con el que se formulaba el documento *faktográfico* en relación a los demás elementos de la escena. En palabras de Brik:

La foto tiene la capacidad que en un período inusualmente corto de tiempo “toma” un objeto con todos sus detalles, por lo que la movilidad del objeto no es una dificultad para ella. Los objetos, en realidad, están en constante movimiento y en constante comunicación con otros, ya que se encuentra junto a los objetos, a continuación, toda fijación escénica del edificio será necesariamente artificial.⁷⁰

En la misma línea que Brik, Tretyakov en su ensayo de 1929, *La biografía de la cosa*, afirmaba que la biografía de la cosa “no (describe) al individuo aislado, que se desarrolla en un sistema de cosas, sino a la cosa que se desarrolla en un sistema de personas”⁷¹, en este sentido, para el teórico, la fotografía *faktográfica* debía mostrar las relaciones sociales inherentes a la cosa y no como un elemento aislado de la realidad cotidiana sino como un efecto de las prácticas humanas que se desarrollaban en ésta.⁷²

Las disidencias dentro del LEF, fueron las bases para la disputa de los primeros años de la década del treinta entre el grupo de fotógrafos Octubre –entre quienes se encontraba, Eleazar Langman (1895-1940), Boris Ignatovich y Rodchenko, entre otros seguidores de Moholy-Nagy– y la Asociación Rusa de Fotoperiodistas Proletarios (ROFP).⁷³ La principal crítica al grupo Octubre fue de “desviación izquierdista”⁷⁴, es decir, una rama del Constructivismo que tenía una tendencia a resolver los problemas actuales del arte desde una perspectiva pseudo-artística, burguesa e individualista, priorizando la forma antes que el contenido. En un artículo publicado en *Prolestarskoe foto*, la ROFP expresó:

⁶⁹ *Ibídem*.

⁷⁰ Brik, O., “De la imagen a la foto”, *NovyLEF*, N. 3, 1928, pp. 29-33. Versión digital disponible en <https://monoskop.org/Lef>

⁷¹ Tretyakov, S., “The Biography of the Object”, *OCTOBER*, N. 118, Otoño, 2006, p. 61.

⁷² Fore, D., *ob. cit.*, p.74.

⁷³ Tupitsyn, M., *ob. cit.*, p. 487.

⁷⁴ El concepto “izquierdistas” fue utilizado inicialmente por el propio Lenin en su libro “La enfermedad infantil del izquierdismo en el comunismo” publicado por primera vez en ruso el 12 de mayo de 1920. Lenin llama “izquierdistas” a las corrientes del marxismo-leninismo revolucionario que, tras la derrota de la primera revolución rusa en 1905, no participaron del boicot al “parlamento” zarista. Estos grupos, liderados por Radek y Bujarin, durante un tiempo constituyeron una “fracción” del partido bolchevique y, en 1918, algunos fueron admitidos nuevamente en el partido. A grandes rasgos, el “izquierdismo” hace referencia a quienes eluden sus responsabilidades por la legitimidad de sus “compromisos”.

La fuente que alimenta la creatividad de los “izquierdistas” no es otra que ese decadentismo occidental, personalizado por algunos fotógrafos burgueses de moda, en particular Moholy-Nagy y todos sus imitadores. Allí, en Occidente, este grupo de fotógrafos pretende huir de la realidad que nos rodea (una característica de todas las variantes artísticas burguesas del momento actual) para sumergirse en ese otro mundo particular de objetos “modelados” por ellos mismos, un mundo individualista de materia y formas. Este grupo, que está al servicio de la burguesía y refleja en sí mismo el ocaso del arte burgués, no encuentra en su interior energía creativa suficiente más que para afirmar el poderío mecanicista de la burguesía por esa vía de publicitar, de manera artística y expresiva, los avances de la tecnología occidental, el poderío militar del capitalismo, etc. La bancarrota artística que ellos representan se manifiesta en un mundo de naturalezas muertas y de rebuscada afectación formal.⁷⁵

Como sostiene Tupitsyn, la disputa podría enmarcarse dentro del contexto del famoso debate acerca del concepto de Realismo entre Bertolt Brecht y György Lukács en la revista *Das Wort*.⁷⁶ Sin embargo, la diferencia nodal tanto entre los miembros del LEF como entre la ROFP y el grupo Octubre, también podría definirse como dos modelos fotográficos técnicamente distintos en cuanto a la forma de representación del espacio. Mientras el grupo de fotógrafos artísticos, exploró las tomas a corta distancia, jugando con sus líneas, texturas y perspectivas de enfoque con la intención de despegarse del Realismo-mimético y activar la imaginación del espectador (imagen 1), tanto la ROFP como Tretyakov y Brik (imagen 2), defendieron el enfoque normal y las tomas más abiertas con la intención de describir con mayor claridad el contexto soviético.

⁷⁵ La declaración está firmada por Semion Fridliand, Arkady Shaikhet, Max Alpert, Roman Karmen, M. Ozersky, V. Chemko, N. Naximov, E. Mikulina, S Blokhin y Y. Jalip. La declaración fue publicada en la revista *Proletarskoe foto*, N. 2, 1931, pp. 14-16. El manifiesto completo puede leerse en Ribalta, et al., *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, TF Editores y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, pp. 70-73.

⁷⁶ Tupitsyn, M., ob. cit., pp. 487-488.

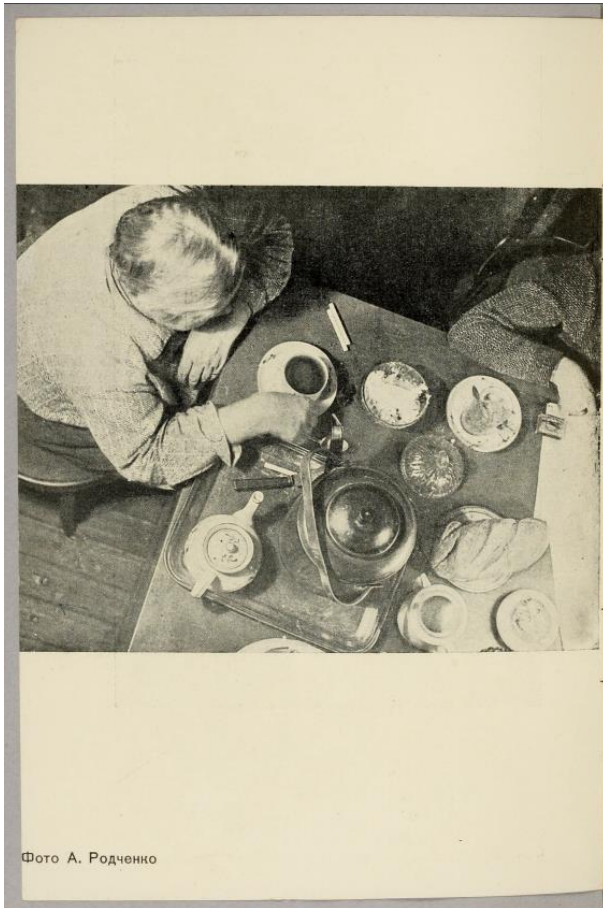


Фото А. Родченко

Imagen 1 Rodchenko, A., *Novy LEF*, N.12, 1928.

Imagen 2 Tretyakov, S., *Novy LEF*, N. 5, 1927.
 “Manifestación contra el tiroteo en
 Shangai en 1925”



Фото С. М. Третьякова Демонстрация протеста
 против расстрела в Шанхае 1925 г.

Rodchenko y el grupo de la Nueva Visión. El *error* como *lenguaje*

Según cuenta una anécdota famosa sobre los fotogramas de Moholy-Nagy, cuando éstos fueron presentados por primera vez a quien luego sería su esposa, Sibyl Moholy-Nagy, un asistente le dijo que un hombre aparentemente famoso había venido a presentarle unas fotografías que parecían haber sido veladas por accidente en el laboratorio.⁷⁷ Claramente la historia da cuenta de una visión generalizada de la fotografía que, hasta entonces, identificaba las distintas posibilidades de la fotografía –como el fotograma, la sub/sobre exposición, la superposición de negativos, etc.– con *errores* de laboratorio. En palabras de Moholy-Nagy:

El enemigo de la fotografía es lo convencional, las reglas rígidas de los manuales. La salvación de la fotografía está en la experimentación. El que experimenta no tiene una idea preconcebida de la fotografía. No cree que la foto, como se piensa hoy, sea la repetición y la transcripción exacta de un punto de vista ordinario. No cree que los errores fotográficos deban ser evitados, pues sólo desde un punto de vista histórico convencional se les puede considerar como accidentes banales.⁷⁸

Como sugiere Moholy-Nagy, la fotografía a comienzos del siglo XX aún era un campo a explorar. Sus posibilidades –que eran consideradas *errores* accidentales de laboratorio– debían ser descubiertas y, en la medida en que éstas iban surgiendo mediante la *experimentación*, se formaría el *lenguaje propio* de la fotografía.

Como se expuso, la fotografía hasta el momento había sido considerada un documento-fiel y su composición formal seguía los cánones de la pintura, imitando sus enfoques frontales, perspectivas, temas, poses, etc. Hasta el momento, en general, se habían desarrollado o bien tomas de exteriores al estilo naturalista, correctamente expuestas –con perfectos tonos grises y en foco– capaces de registrar el mundo que rodeaba al fotógrafo o sitios que nunca habían sido explorados (registro antropológico). O bien, fotografías de estudio caracterizadas por su romanticismo pictórico, por la belleza y perfección de sus escenarios montados para los personajes famosos o familias adineradas. En ambos estilos los trabajos de mejoras que se realizaban en los laboratorios –como los suavizados, apantallados, los retoques de negativos, etc.– eran ocultados.

Si bien dentro del grupo LEF existieron dos perspectivas teóricas distintas con respecto al discurso fotográfico, por un lado, la de Tretyakov y Brik y, por otro, la de Rodchenko y sus

⁷⁷ Chéroux, C., ob. cit., p. 89.

⁷⁸ Moholy-Nagy, L. *Vision in Motion*, Paul Theolad and Company, 1956, p.197. Cita extraída de Cheroux, C., ob. cit., p. 89.

seguidores, ambas estuvieron unidas por el rechazo a la pintura, por la consideración de la fotografía como un *lenguaje propio* y, en esta línea, por la convicción del papel del fotógrafo como *constructor* de un relato y no como simple ejecutor de un medio mecánico, como lo expresó el teórico del grupo Osip Brik en su artículo “Sobre la personalidad creativa” de *Novy LEF* en 1928:

En cualquier relato, en cualquier descripción, siempre está claro quién está transmitiendo un hecho y por qué. La expresión “fotografía simple” implica la naturaleza mecánica de los aparatos fotográficos, quienes supuestamente fotografían a ciegas cualquier cosa que esté en frente de su lente. No se supone que un hombre se convierta en este aparato mecánico, sino que debe elegir conscientemente y deliberadamente transmitir hechos y acontecimientos. Esto es indiscutible. Es indiscutible que un hombre no puede abstenerse de volver a contar los hechos desde su propio punto de vista personal. Es indiscutible que no puede ser un transmisor mecánico de hechos y eventos.⁷⁹

O bien, como expresó Rodchenko: “la lente de la cámara es la pupila del ojo del hombre cultivado en la sociedad socialista”⁸⁰, dándole una clara relevancia no a la cámara como elemento mecánico sino a la inteligencia del hombre soviético que expresaba su *mensaje* a través de ella.

Sin embargo, en ambas revistas se publicaron, en su mayoría, fotografías de Rodchenko –quien diseñó todas sus portadas– y de quienes compartían su línea teórica-artística. Las fotografías por lo general acompañaban diferentes tipos de textos. En *LEF* (1923-1925) –publicación mensual de aproximadamente 150 páginas– las imágenes eran escasas ya que se le brindaba más espacio a los problemas teóricos del Constructivismo y a los literarios, encontrándose principalmente en las portadas y, muy pocas veces, dentro de la revista. Durante *Novy LEF* (1927-1928) –de divulgación mensual con alrededor de 50 páginas– tomaron mayor protagonismo apareciendo en el medio de la revista –en cuatro de sus páginas centrales– junto a textos específicos sobre imagen fotográfica o producción cinematográfica. Se han seleccionado algunas de estas imágenes que se consideran las más representativas de esta línea fotográfica dada su claridad compositiva y también, dada su calidad de definición –pertenecientes a Rodchenko, Mikhail Kaufman (1897-1980) y Popova– con el objetivo de mostrar de manera más acabada este estilo innovador dentro de la escena fotográfica soviética y sus repercusiones en el campo fotográfico.

Al igual que el fotógrafo Moholy-Nagy, estos autores no tuvieron una imagen preconcebida de la fotografía, experimentando de múltiples formas con la imagen. Pueden

⁷⁹ Brik, O., “Selected Criticism, 1915-1929”, *OCTOBER*, N. 134, otoño, 2010, pp. 108-109.

⁸⁰ Lodder, C., ob. cit., p. 199.

destacarse dos etapas de ensayo en relación con las dos plataformas propuestas por el grupo. Durante los números de la revista *LEF* se utilizó más el fotomontaje y la yuxtaposición de imágenes y letreros con fotografías (Ver Popova imagen 3 y 4, y Rodchenko imagen 5 y 6). Mientras que en los números de *Novy LEF*, sobresalió más la fotografía sin recortes ni intervenciones de posproducción.

En esta última etapa, las investigaciones fotográficas estuvieron relacionadas con la construcción de la imagen *antes* de la toma, con los cambios de perspectiva, con el juego con las formas de los objetos, sus texturas, la relación objeto-entorno (imágenes 7 y 8)⁸¹, etc.; mientras que en la primera, las exploraciones estuvieron relacionadas con el trabajo *posterior* de laboratorio y edición que, en sintonía con los objetivos de la primera plataforma del grupo –más futurista–, intentaban transmitir más explícitamente un *mensaje social* a través de las obras. En palabras de Vertov, en relación a la construcción del *mensaje* mediante el montaje: “Tomo los brazos de uno, más fuertes y hábiles, tomo las piernas de otro, mejor construidas y más veloces, la cabeza de un tercero, más hermosa y expresiva, y, por el montaje, yo creo un hombre nuevo, un hombre perfecto”.⁸²

⁸¹ Lodder, C., *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 198-199.

⁸² Vertov, D., “Directores de cine, una Revolución”, *LEF*, N.3, 1923, pp. 135-143, en Sherwood, R., ob. cit., p. 55.

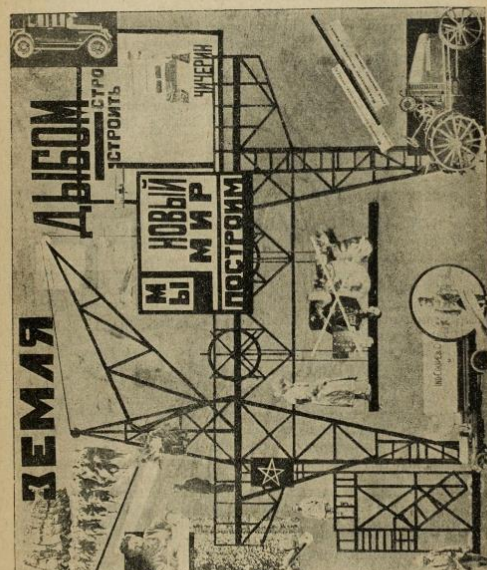
П. Citroen (Веймар).



ИЗ СЕРИИ „ГОРОД“.

Imagen 3 Popova, L., *LEF*, N. 3, 1923.
“Parque Citroen (Wiemar)”, de la serie “Ciudad”.

Л. С. Попова.



ЭСКИЗ К ПОСТАНОВКЕ „ЗЕМЛЯ ДЫБОМ“.

Imagen 4 Popova, L., *LEF*, N.3, 1923.
“Esbozo para la producción de ‘La retaguardia de la tierra’”.

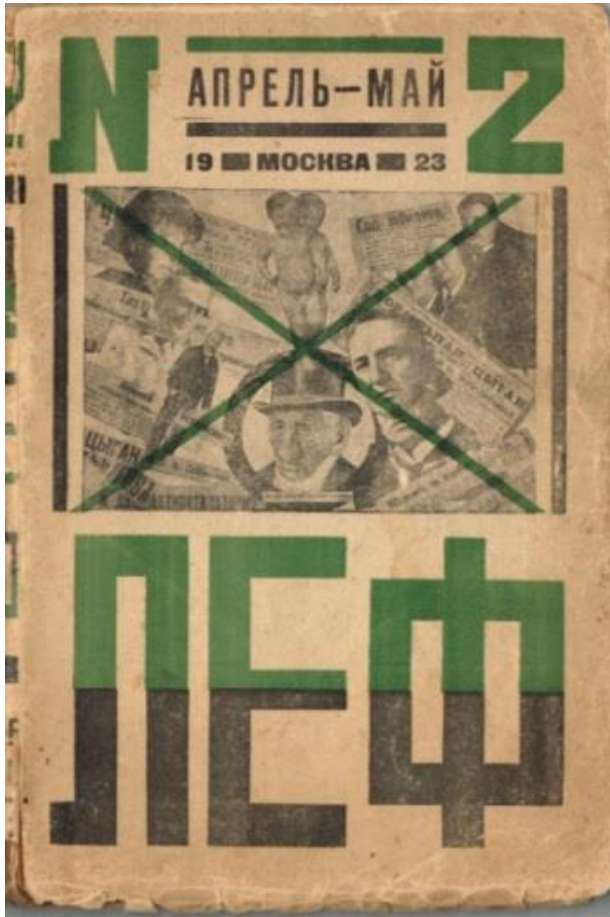


Imagen 5 Rodchenko, A., Portada *LEF*, N. 2, 1923.

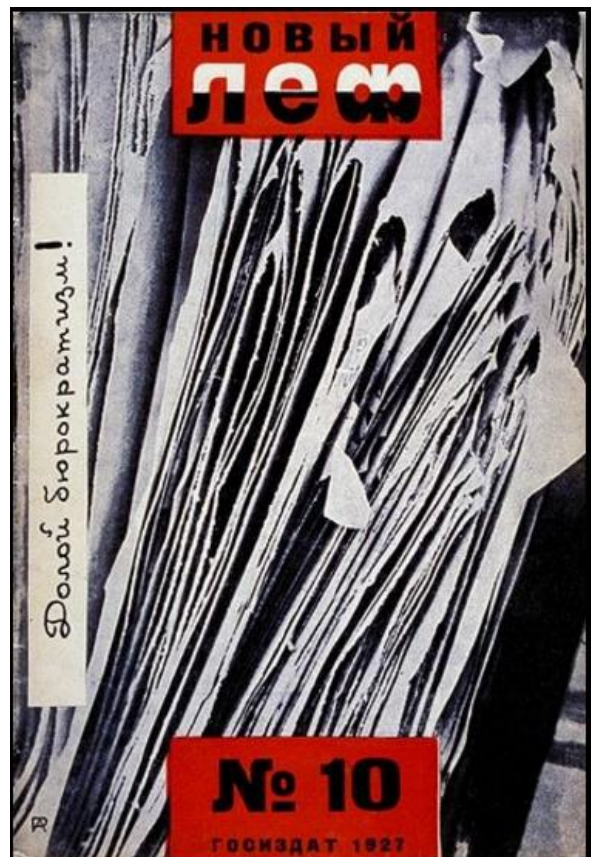
Imagen 6 Rodchenko, A., Portada *LEF* N.3, 1923.





Imagen 7 Rodchenko, A., *Novy LEF*, N. 2 1927.

Imagen 8 Rodchenko, A., *Novy LEF*, N. 10, 1927.



Como explica Lodder, con respecto al trabajo de Rodchenko, la segunda etapa de la revista significó en su obra la vuelta al objeto, a la realidad existente y al entorno actual urbano y rural como punto de partida.⁸³ Sin embargo, si se inscribe esta etapa dentro del desarrollo del *lenguaje* formal propio de la fotografía, también significó una nuevo tipo de *experimentación* con la sobre exposición, las sombras, las texturas, los encuadres inclinados, etc., diseñando composiciones hasta entonces nunca vistas dentro de la historia de la fotografía como disciplina (imagen 9 y 10). En comparación con las primeras fotografías de la revista *LEF*, este tipo de representaciones, muchas veces, derivaban en imágenes fotográficas abstractas con altísimos niveles de contraste que aportaban al *mensaje* de la imagen ya no desde la actitud revolucionaria-discursiva del futurismo sino desde la construcción *previa* a la toma, con un tipo de mensaje más cuidado o pulido.

Durante esta segunda etapa, tanto la sombra como los excesivos negros, la sobre exposición, el *fuera de foco* y las ralladuras en el negativo (imagen 11), es decir, todo aquello que formaban parte de lo que se denominaban los *errores experimentales* fotográficos, comenzaron a visibilizarse como posibilidades del *lenguaje propio* de la fotografía. Sin embargo, y al mismo tiempo, también comenzó un proceso de exploración con el *mensaje* de estos *errores*, por ejemplo, en las fotografías de la imagen 10, se observan los cielos quemados –es decir, excesivamente sobreexuestos– en contraste con las líneas de hierro, formando imágenes con líneas muy fuertes y simétricas –asociados a las ideas estéticas de belleza, fuerza y perfección– utilizadas para describir el Estado Soviético en construcción. Del mismo modo, los juegos de luces y sombras de la imagen 9 no sólo perfeccionaban la búsqueda del lenguaje propio –formal– de la fotografía sino que, a la vez, expresaban el vínculo entre los soviéticos y los objetos de uso cotidiano.

⁸³ Lodder, ob. cit.

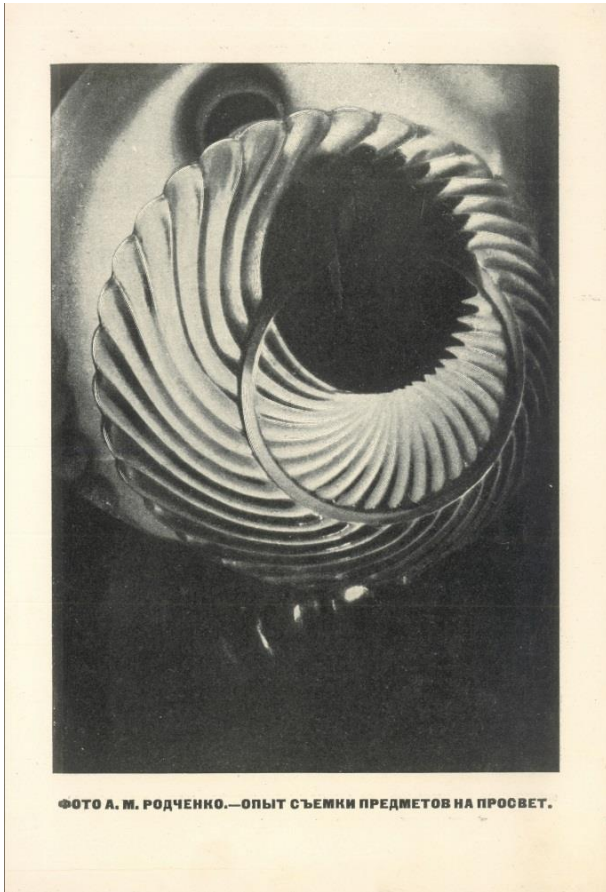


ФОТО А. М. РОДЧЕНКО.—ОПЫТ СЪЕМКИ ПРЕДМЕТОВ НА ПРОСВЕТ.

Imagen 9 Rodchenko, A., *Novy LEF*, N. 3, 1928.

Imagen 10 Rodchenko, A., *Novy LEF*, N.2, 1928.

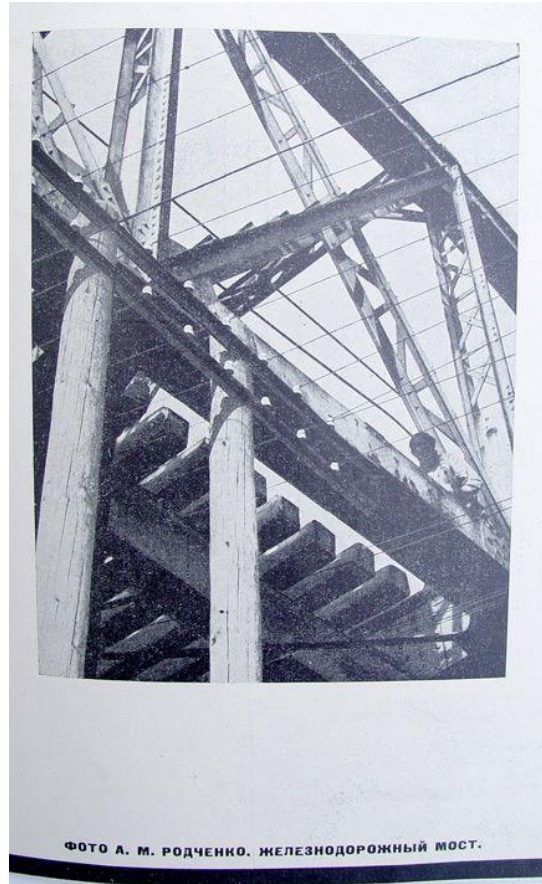


ФОТО А. М. РОДЧЕНКО. ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ МОСТ.

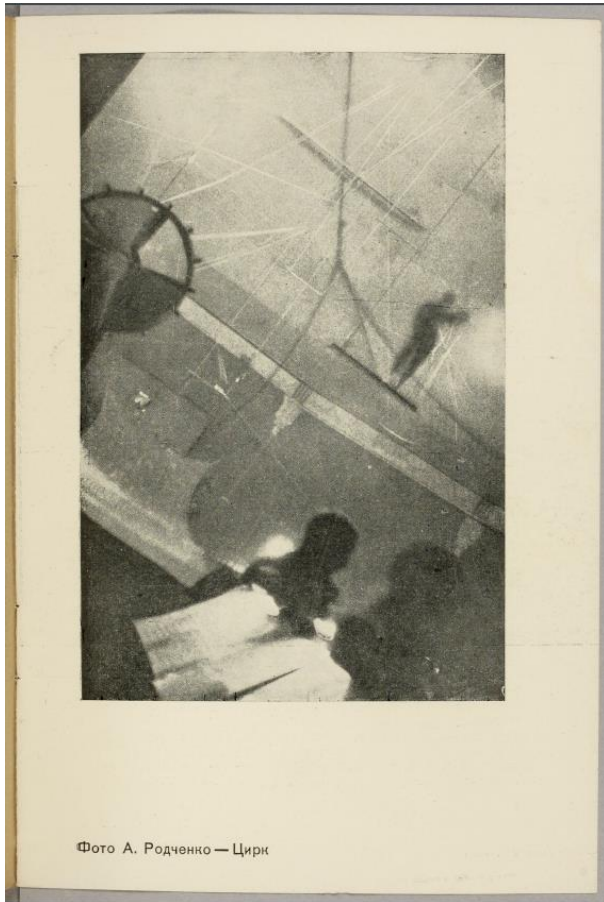
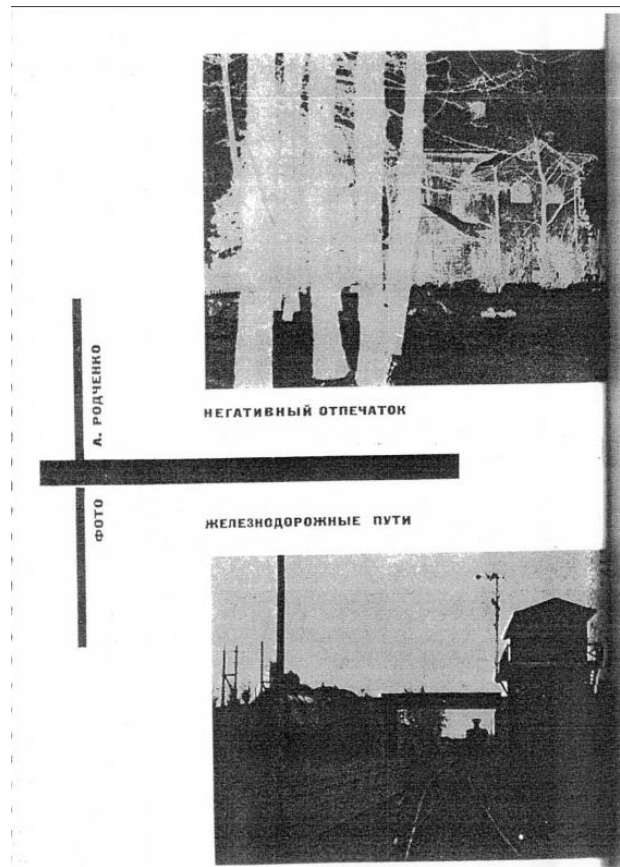


Фото А. Родченко — Цирк

Imagen 11 Rodchenko, A., *Novy LEF*, N. 12, 1928.

Imagen 12 Rodchenko, A., *Novy LEF*, N. 1, 1928.



En una publicación de *Novy LEF* del año 1928, aparecieron en una página dos imágenes que llaman la atención por su relato visual. En el margen superior una diapositiva ampliada con una casa de campo, simulando ser un *negativo* y, debajo de ésta, formando claramente un díptico, otra fotografía en *positivo* de un paisaje urbano con las vías del ferrocarril, ambas en correlación con fuertes contrastes de blancos y negros (imagen 12). Más allá del trabajo de exploración de laboratorio que muestra la fotografía superior –de exposición de la diapositiva y sobre revelado– sorprende cómo la segunda imagen ha sido colocada inteligentemente en *positivo*, por debajo de ésta, estableciendo un vínculo entre ambas por el diseño de las líneas a la izquierda, y articulando, de este modo, un discurso claro en cuanto a lo positivo del avance y la modernización industrial de la Rusia de entonces.

Otro ejemplo claro de este tipo de construcción del *mensaje* fotográfico a partir del *error experimental* son los fotogramas realizados Mikhail Kaufman, extraídos de películas de Dziga Vertov *El hombre de la cámara* (1929) (imagen 13 y 14). Las fotografías muestran escenarios no montados propios del cine de Vertov en el que la vida en la ciudad es el eje de las fotografías. Sus imágenes combinan los puntos de vistas inclinados de Rodchenko, con las panorámicas del campo, el uso de las diagonales y las líneas.

Un elemento hasta entonces poco usual que llama la atención en las fotografías de Kaufman, son los encuadres cruzados o aberrantes de sus imágenes al igual que la segmentación del objeto fotografiado y la sobreexposición de los cielos –recursos que también se observa en Rodchenko– que claramente constituiría un *error* dentro de los cánones clásicos de la fotografía entonces. Una primera aproximación a estas imágenes muestra estos *errores* –líneas diagonales, puntos de vista inclinados, objetos cortados, etc.– como elementos constitutivos de la imagen; sin embargo, una segunda aproximación nos señala un tipo de recurso fotográfico utilizado para hablar sobre el dinamismo y la transformación constante de la escena rusa revolucionaria de entonces.

Sin dudas, este tipo de exploración formal de la cámara fotográfica y de sus posibilidades como *lenguaje propio*, despertaron las críticas de aquellos miembros del grupo que insistían en tomas menos experimentales, más simples y abiertas de la *byt*. A propósito del tipo de encuadre que utilizaba Kaufman en las películas de Vertov, Brik expresaba:

Vertov está pegado a pocos metros de cada secuencia, intercalando el título “Adelante el Socialismo”. La audiencia observando las tomas de carbón, registra el sistema de significación de esta secuencia completa, ve las tomas metalúrgicas y registra esta secuencia pero no provoca ninguna asociación con el nuevo tema “Adelante el

Socialismo” (...) Esto se debe a que Kaufman no sabía qué tema estaba filmando, desde qué posición semántica se tomarían esas tomas. Filmó cosas como le parecieron más interesantes como camarógrafo; su gusto y habilidad son innegables, pero su material es filmado desde una posición estética, no documental.⁸⁴

Claramente, para Brik este tipo de tomas no formulaba correctamente el *mensaje* revolucionario que se quería transmitir mediante la fotografía o el cine soviético, correspondiéndose a simples experimentaciones formales de la cámara. Sin embargo, en contraposición con estas ideas, se puede afirmar que los encuadres torcidos de Kaufman no sólo aportaron al *mensaje* de la Revolución expresando el flujo y movimiento del ambiente revolucionario, expandiendo las posibilidades de la fotografía y jugando con el *error* fotográfico –con los enfoques cortos y sobrepuestos que resaltaban la importancia del personaje– sino que también, colaboraron en la definición del *lenguaje propio* de la fotografía incorporando *el defecto* en las artes visuales.

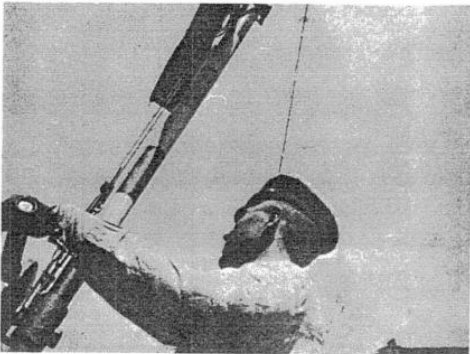
Como se sabe, dentro de las reglas compositivas de la pintura, el eje u horizonte de la obra debe estar en paralelo a los márgenes del cuadro, del mismo modo que el objeto representado no puede estar cortado. En este sentido, resulta interesante observar de qué modo la búsqueda de un *lenguaje propio* del arte soviético impulsó a estos artistas a investigar dentro de la técnica fotográfica pero también, a distanciarse por completo de *lo establecido* dentro de la pintura, reapropiándose de las formas eliminadas por el lenguaje visual e incorporándolas al *lenguaje fotográfico* con un sentido claro y específico.

En la imagen 15 de Rodchenko puede observarse el monumento al zar con el cuello roto, la mirada hacia lo alto y las manos cortadas, a punto de ser demolido. Tanto el encuadre que simula la mirada del zar hacia el cielo, como la sobre exposición de la foto (o tal vez, un apantallado realizado en el laboratorio) que muestra un cielo casi blanco, sin detalles, son elementos propios del *lenguaje fotográfico* técnico que aportan al *mensaje* visual de la fotografía, expresando la derrota de un modo de gobierno, de un zar inútil –sin manos– que con una mirada abatida y rendida, esperaba su completa destrucción.

⁸⁴ Brik, O. y Shklovsky, V., “La arena del LEF. Camaradas: ¡peleen por sus ideas!”, *Novy LEF*, N. 4, 1928, pp. 27-36, en Sherwood, R., *ob.cit.*, p. 84.



Кадры из фильма: „ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ“ автор-руководитель Д. ВЕРТОВ, главный оператор М. КАУФМАН. Производство ВУФКУ.



20 016

2

Imagen 13 Kaufman, M., *Novy LEF*, N.8, 1928.

Imagen 14 Kaufman, M., *Novy LEF*, N.11, 1928



22 016

Кадры из фильма „Человек с кино-аппаратом“. Автор-руководитель Д. ВЕРТОВ, главный оператор М. КАУФМАН, производство ВУФКУ

2



Снятие царских памятников (из архивов ЛЕФ'а)
(памятник б. Александру III. Москва, Крапоткинская набережная).

Por el contrario, en la imagen 16, puede verse un joven soviético con su rostro casi imperceptible, en una toma hecha con un enfoque en picado (de arriba hacia abajo). En este sentido, es importante destacar que la toma en picado imprime un *error* a la imagen ya que aquello que se encuentra cerca del lente de la cámara se deforma con respecto a lo que se encuentra más alejado de ella. En este caso, la cabeza del joven parece más grande que sus zapatos. Por otro lado, el rostro del joven se encuentra casi velado⁸⁵ por el efecto de una luz cenital muy fuerte sobre el personaje.

Sin embargo, ambos *errores* colaboran en la intención del autor de expresar algo más que las innovaciones técnicas de la fotografía. Una imagen en picado que agranda la cabeza de un joven soviético habla también sobre un proyecto de Rusia centrado en la inteligencia o capacidades creativas de sus jóvenes. A su vez, la sobreexposición de su rostro borra los detalles de éste y no deja distinguirlo haciendo una clara alusión a que ese joven podría ser cualquiera. Del mismo modo, existen elementos de la puesta fotográfica⁸⁶ –como su cabeza rapada, su postura y su traje alineado– que también están participando en el *mensaje* de la imagen, expresando la disposición y voluntad de trabajo de la juventud soviética.

Como sostiene Rodchenko en *Novy LEF*, N. 9, 1928: “Debemos revolucionar nuestro pensamiento visual”⁸⁷. Ver como un socialista implicaba, no contemplar simplemente los objetos sino entregarse al análisis de las imágenes.⁸⁸ En este sentido, las exploraciones fotográficas de estos autores de la revista constituyeron un aporte significativo en la *construcción* (o expansión) del *lenguaje propio* de las imágenes fotográficas tanto en su sentido formal o técnico a través de la incorporación de los *errores* fotográficos pero también en la *construcción* de la Rusia Soviética mediante la utilización de estos *errores* como *mensajes* visuales que brotan de la relación entre lo propiamente expuesto, el espectador y la realidad. De este modo, se puede afirmar que estos trabajos aportaron no sólo a la exploración de las técnicas de revelado y a la manipulación de la fotografía como imagen sino también a la conformación del *metalenguaje* estético de la fotografía, formado por el uso de las técnicas y posibilidades de la imagen en relación a los ideales y valores de un contexto determinado.

⁸⁵ En el terreno de la fotografía el término hace alusión a un uso incorrecto de la luz que “quema” o sobreexpone el dispositivo sensible.

⁸⁶ Este concepto hace alusión a los elementos o materiales que forman la “escena” previo a su toma y que por lo general son manipulados por el fotógrafo, como la escenografía, postura del personaje, vestimenta, etc.

⁸⁷ Rodchenko, A., “Formas de la fotografía contemporánea”, *Novy LEF*, N. 9, 1928, p. 39. Disponible en <https://monoskop.org/Lef>

⁸⁸ *Ibíd.*

De ahí que puede entenderse el especial interés que estos autores manifestaban por despegarse del Realismo e incentivar la percepción atenta de los fenómenos cotidianos y la participación del espectador como lector de imágenes. Claramente, la construcción del *mensaje* a partir de la *experimentación* y del *error fotográfico* estuvo motivada por la intención de estos artistas por sacar al espectador de su lugar de observador pasivo. En este sentido, el *error* cumplía un papel fundamental como elemento extraño o incómodo y como punto de partida a partir del cual se pretendía expandir las posibilidades de observación.

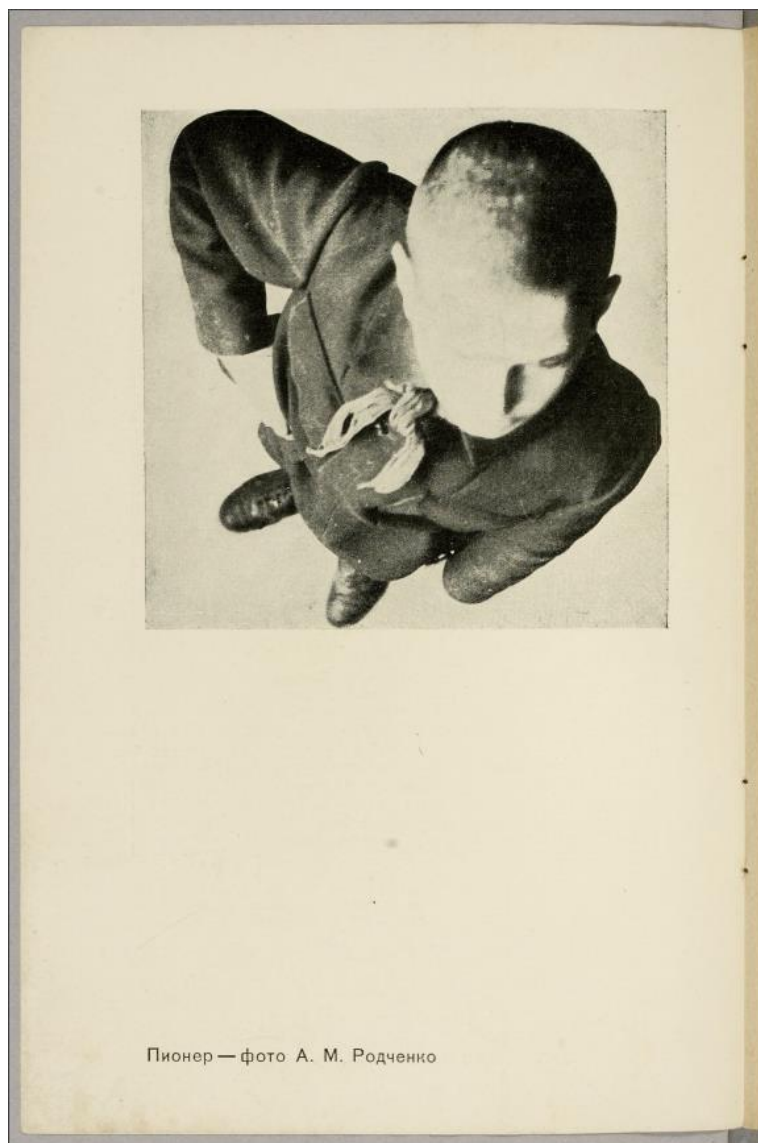


Imagen 16 Rodchenko, A., *Novy LEF*, N. 6, 1928.

Como explica Fore, los *faktógrafos* veían la reproducción del *hecho* no como una mera representación mimética sino como un fenómeno estético cuyo resultado era producir una “valoración cultural”⁸⁹ rigurosamente unificada a su contexto histórico. En este sentido, se pueden afirmar dos cosas puntuales en relación a lo estrictamente fotográfico. Por un lado, que en su esfuerzo por corregir aquellas visiones del Constructivismo formalistas, especulativas o no utilitarias, estos autores incorporaron a los signos formales fotográficos características semánticas⁹⁰ con un sentido claro e intencionado que no puede definirse en forma abstracta sino en estricta referencia con su contexto histórico-político. Y por otro, que en sus deseos por formar un *lenguaje* visual *propio* de la fotografía y soviético, incluyeron en sus posibilidades formales no sólo lo que dentro del campo se consideraban *errores –lo experimental–* sino también lo *no convencional* dentro de las artes visuales.

De este modo, la fotografía surgió como la herramienta predilecta de la nueva visión soviética, *liberada* de sus propias herencias históricas documentales pero también, *liberada* de los códigos de la pintura. Era el documento-prueba de la Revolución pero también, la herramienta artística del nuevo arte soviético, no sólo por su características *técnicas* sino también, por las capacidades de su *propio lenguaje*, artístico y subversivo: “Gracias a esta acción conjugada del aparato liberado y perfeccionado y del cerebro estratégico del hombre que dirige, observa y calcula, la representación de las cosas, incluso las más banales, se revestirá con un frescor poco habitual y, por ello mismo, digno de interés”.⁹¹

Implicancias. La imagen fotográfica como texto

Como sugirió en 1982 Roland Barthes, la fotografía es una imagen que se trabaja, se elige, se compone pero también que *se lee*. Su lenguaje estaría compuesto por dos tipos de *mensajes*, uno denotativo y otro connotativo:

La paradoja fotográfica sería entonces la coexistencia de dos mensajes, uno sin código (lo analógico fotográfico) y el otro con código (el, o el tratamiento, o la o la retórica fotográfica). Estructuralmente, la paradoja no es la conclusión de un mensaje denotado y de mensaje connotado: esa es la característica probablemente fatal de todas las

⁸⁹ Fore, D., “Introduction”, *OCTOBER*, N.118, 2006, pp. 3-10.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Vertov, D., “Directores de cine, una Revolución”, *LEF*, N.3, 1923, pp. 135-143, en Sherwood, R., ob. cit., p.57.

comunicaciones de masa. Lo que sucede es que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla a partir de un mensaje *sin código*.⁹²

En este sentido, el trabajo de estos fotógrafos soviéticos contribuyó en la formación de *ambos* tipos de mensajes. Por un lado, mediante el trabajo de investigación de la cámara, de los encuadres, de las perspectivas, los tonos de grises, las texturas y las técnicas fotográficas de revelado y laboratorio el *lenguaje fotográfico* amplió sus posibilidades técnicas. Y por otro, como *constructores* de la Revolución, los soviéticos constructivistas comenzaron a utilizar el *mensaje* connotativo de la fotografía, diseñando sus imágenes como textos visuales con un discurso específico. Como señala Legmany: “En 1921, los ‘productivistas’ propusieron una ‘fusión entre arte y vida’. El artista debía volverse hacia la producción, es decir, no traducir la realidad en forma de composición, sino hacer mucho más, *construirla*. El arte tenía que pasar del orden estético al utilitario”.⁹³

El *experimento fotográfico* del LEF –de tomar *el hecho* y transformarlo– no sólo produjo disidencias al interior del grupo acerca de cómo debía realizarse dicha apropiación y expresarse el *mensaje* fotográfico sino que también marcó una tendencia en los años venideros. Como explica Legmany, los fotógrafos de la revista *Sovetskoe Foto* luego de 1930, se centraron en el hombre proletario mostrándolo como un “héroe” del trabajo mediante la elección de sus puntos de vista en contrapicado (de abajo hacia arriba) o fotografiándolo junto a las máquinas con tomas que deformaban las dimensiones para mostrar su eficacia y dominación de los medios de producción.⁹⁴ Claramente, había ya una comprensión y un uso consiente del mensaje denotativo y connotativo de la imagen fotográfica, lo que también puede observarse en las imágenes periodísticas que comenzaron a surgir con mayor fuerza luego de 1929.⁹⁵

⁹² Barthes, R. (1982) “El mensaje fotográfico”, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986, p.16.

⁹³ Legmany J. C. y Rouillé, A., ob. cit., p. 127.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 132.

⁹⁵ Ribalta, J., et alt., *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, TF Editores y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011.

CONCLUSIÓN

Las prácticas artísticas que surgieron una vez que los bolcheviques tomaron el poder –como objeto de estudio– deben ser desentrañadas con mucho cuidado. Su íntima ligazón con su contexto revolucionario las vuelven un objeto dinámico y completamente permeable a las distintas escenas que formaron el período histórico. Muchas de las tensiones que se vivían al interior del campo artístico fueron disputas ideológicas que se habían originado en el marco de la política y que luego se trasladaron a la escena artística, y viceversa. Este dinamismo hace que cada cambio en la escena –o ruptura en la forma estética– deba ser estudiado con mucha atención y detenimiento.

Dentro de este panorama se ha tratado de poner blanco sobre negro en algunas cuestiones particulares con el fin de procurar una comprensión más acabada de la producción fotográfica revolucionaria. En primer lugar, el giro teórico de lo artístico –impulsado por el Partido y las corrientes independientes– hacia un arte estrictamente *comprometido* con *lo colectivo* y con la *modernización industrial* que derivó en la concepción de obra como un objeto que *reforzaba materialmente* la idea de una Rusia Soviética. Y en segundo lugar, el Constructivismo como uno de los estilos más fuertes pasada la Revolución, que unificó abiertamente lo *formal* y lo *ideológico*, sin ser él mismo un grupo unificado.

En este contexto y bajo el lema de *construir* la nueva Rusia, el grupo LEF apuntó a la formación de una plataforma *fronteriza* que intentó resolver las tensiones del momento entre el arte burgués y el arte del proletariado pero también, entre las corrientes puramente esteticistas y aquellas de extrema izquierda. Su estilo futurista-revolucionario no se deshizo por completo de la estética –de la importancia de la forma, el color y la *faktura*–, tal como lo promulgaban algunos miembros de *Proletkult* pero tampoco se centró en las facilidades que

le otorgaba la máquina. Su estilo *fusionó* ambos aspectos construyendo el marco teórico para que la fotografía ingrese a la escena como el *lenguaje* de cabecera del arte revolucionario. La imagen fotográfica era *huella y lenguaje* a la vez, documento-prueba pero también, el deseo y la reflexión del ciudadano soviético, un acto-*huella* que hablaba de la Rusia de entonces de un modo propio.

El entramado artístico-político colaboró en la formación de este *experimento fotográfico* y en la expansión de la fotografía como acto-*huella* y proceso semiótico. En primer lugar, porque su contexto cuestionó las categorías convencionales del arte, intentó formular un estilo fuertemente enraizado en lo ideológico e incentivó a la participación de todos en la *construcción* de la Rusia Soviética. Y en segundo lugar, por la *libertad limitada* que tuvieron los artistas revolucionarios quienes, por un lado, sentían que el ambiente los impulsaba para llevar a cabo sus creaciones más utópicas pero, por otro lado, sentían el condicionamiento del Partido de *reforzar materialmente* la Revolución y de llevarla a las masas.

Dentro del grupo LEF, hubo diferencias en cuanto a la *construcción* formal del *mensaje* fotográfico. En este sentido, se analizó la línea teórica-artística de Rodchenko y de sus seguidores, quienes son autores de casi la totalidad de las imágenes publicadas. Se puede afirmar que su *compromiso* artístico por la *construcción* de la nueva Rusia, por la creación de un arte *productivo* que no estuviese en línea con el Realismo-mimético y con los códigos de la pintura, por la enseñanza y por la incorporación de las masas al lenguaje artístico provocó una ampliación conceptual de la fotografía modificándola radicalmente. En primer lugar, porque añadieron los *errores experimentales* al lenguaje formal –incorporando incluso, lo no convencional dentro de las representaciones visuales fijas– y, en segundo lugar, porque utilizaron semánticamente estos *errores* para hablar como soviéticos y como artistas revolucionarios.

Sin lugar a dudas, el contexto en el que se dieron estas transformaciones fomentó la capacidad de estos fotógrafos quienes formaron un nuevo *lenguaje* pensado *como y para* soviéticos. Fue su *espíritu de soviéticos* lo que provocó el vuelco de la mirada de lo fotográfico de documento-fiel a *índice* de la Revolución y fue *su espíritu subversivo* lo que los llevó a explorar los límites de la *técnica* fotográfica para concebirla como un arte de masas pero avanzado a la vez, entre lo estrictamente mecánico –la fijación *del hecho*– y lo subjetivo-subversivo, su mensaje revolucionario.

El presente trabajo pretendió aportar a una *estética de la fotografía* estudiando el significado y los alcances que adoptó la práctica fotográfica durante los primeros años de la

Rusia Soviética a través del análisis de su contexto y de sus textos fuentes. El propósito fue explorar en las condiciones histórico-políticas de las prácticas artísticas con el fin de develar posibles interpretaciones que permanecen ocultas en las investigaciones historiográficas lineales o clásicas del arte moderno que, muchas veces, reinciden en definiciones superfluas de la fotografía, deslindadas de su potencialidad y serviles a una visión exclusivamente técnica de la cámara.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Brik, O. y Mayakovsky, V. (eds.), *LEF*, Gosizdat, Moscú, N.1-7, 1923-1925.
- Mayakovsky, V. y Tretyakov, S., (eds.), *Novy LEF*, Gosizdat, Moscú, N. 1-24, 1927-1928.

Bibliografía de consulta

- Adamovsky, E. et al., *Octubre Rojo. La revolución rusa noventa años después*, Libros del Rojas, Universidad del Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.
- Arvatov, B., “Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question)” en *OCTOBER*, 81, Verano, 1997.
- _____, “El arte en el sistema de la cultura proletaria”, Fernández Sánchez, J. (trad.), *Arte y Producción*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973.
- Ban, S. (ed.), *The Tradition of Constructivism*, The Viking Press, Nueva York, 1974.
- Barboza, P., *Du photographique au numérique: la parentehèse indicielle dans L`histoire des images*, L`Harmattan, París, 1996.
- Bate, D., *Photography: The key Concepts*, Berg, Oxford, 2009.
- Beaumont, N., *The History of Photography from 1839 to the present*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2001.
- Borja- Villed, M. (dir.), *CARTA*, N.2, Abril 2011.
- Bowlt, J. (ed. trad.), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, Nueva York, 1976.
- Bowlt, J. & Matich, O. (eds.), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford University Press, California, 1996.
- Bowlt J. and Drutt, M. (eds.) *Amazons of the Avant- Garde*, Guggenheim Museum, Nueva York, 2001.
- Brik, O., “Selected Criticism, 1915-1929”, *OCTOBER*, N. 134, Otoño, 2010, pp. 74-110.
- Buchloh, B., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, October Books- MIT Press, Cambridge, 2003.
- _____, “From Faktura to Factography”, *OCTOBER*, N. 30, 1984, pp. 82–119.
- _____, *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004.
- Buck-Morss, S., *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste*, A. Machado Libros S. A., Madrid, 2004.
- Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
- Chéroux, C., *Breve historia del error fotográfico*, Ediciones Ve, Mexico, 2009.
- Dadswell, S. J., *The Spectacle of Russian Futurism: The Emergence and Development of Russian Futurist Performance, 1910-1914*, Vol. I, Thesis PH.D, Department of Russian and Slavonic Studies, The University of Sheffield, Inglaterra, 2005.
- De Micheli, M. (1966), *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2000.
- Del Rio, V., *Factografía. Vanguardia y Comunicación de masas*, Abada Editores, Madrid, 2010.

- Del Rio, V. y Varela, F., “Narrativas Factográficas y Estética Documental: Una Conversación con Victor Del Rio, *Revista Kaypunkhu*, Vol. 3, N. 1, Junio, 2016, pp. 143-166.
- Dobrenko, E. et al., *La caballería Roja. Cración y Poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, La casa Ensendida, Madrid, 2011.
- Dubois, P., *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.
- _____, *El acto fotográfico y otros ensayos*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2015.
- Elliot, D. (ed.), *Alexander Rodchenko*, Museum of Modern Art, Oxford, 1979.
- Erlich, V., *El formalismo ruso*, Seix Barbal, Barcelona, 1955.
- Expósito, M. et al., *Los nuevos productivismos*, Contra-textos, Barcelona, 2010.
- Fernández Buey, F. (trad.), *Constructivismo*, Comunicación, Madrid, 1973.
- Fitzpatrick, S., *Lunacharski y la Organización Soviética de la Educación y de las Artes (1917-1921)*, Siglo XXI, España, 1977.
- _____, *La Revolución Rusa*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- Flusser, V., *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990.
- Fontcuberta, J., *Ensayos sobre la huella*, La Fábrica, Madrid, 2000.
- _____, *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- _____ (ed.), *Fotografía. Crisis de Historia*, Actar, Barcelona, 2003.
- _____, *Estética Fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Fore, D., “Operative Word in Soviet Factography”, *OCTOBER*, N. 118, 2006, pp. 95-131.
- _____, “Soviet Factography: Production Art an in Information Age”, *OCTOBER*, N.118, 2006, pp. 3-10.
- _____, “Conquistar el tiempo”, *Carta*, N.2, Verano, 2011.
- Foster, H., *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, October Books- MIT Press, Cambridge, 1996.
- Foster, H., Krauss, R., Bois Y., Bucholh, B., *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Posmodernism*, Thames &Hudson, Londres, 2004.
- Fox, D. M., *Revolution of the mind: Higher Learning Among the Bolsheviks, 1918-1929*, Cornell Unisersity Press, Nueva York, 1997.
- _____, “What is a Cultural Revolution?”, en *The Russian Review*. Vol. 58, N. 2, Abril, 1999, pp. 181-201.
- Frankel, D. (ed.), *Alexandr Rodchenko*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1998.
- González García, A., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S. (eds.), *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Istmo, Madrid, 1999.
- Greenberg, C., (1939), “Avant-Garde and Kitsch”, en *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press. Boston, 1989, pp. 3-21.
- Gómez, J. J. (ed.), *Crítica, Tendencia y Propaganda: Textos sobre Arte y Comunismo, 1917-1954*, Doble J, Sevilla, 2008.
- Gough, M., “In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson`s Cold Structures”, *OCTOBER*, N. 84, primavera, 1998, pp. 91-117.
- _____, “Tarabuking, Spengler, and the Art of Production”, *OCTOBER*, N. 93, Verano, 2000, pp. 79-108.
- _____, “Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde”, *OCTOBER*, 101, 2002, pp. 53-83.

- _____, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, University of California press, Berkeley, 2005.
- _____, (2014), “Lissitzky on Broadway”, Abbaspour, M., Daffner, L. A. and Hambourg, M. M. (eds.), *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, disponible en <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Gough.pdf>, visitado 02/04/17.
- Gray, C., *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Thames and Hudson, Londres, 1962.
- Guasch, A. M., *Liubov Popova*, Fundación Juan March, Madrid, 2004.
- Harrison, Ch. And Wood, P. (eds.), *Art in Theory 1900-1990*, Blacwell, Nueva Jersey, 1992.
- Humphreys, Ch. M., *Cubo-futurism in Russia, 1912-1922. The Transformation of a Painterly Style*, Thesis Ph.D, St. Andrews University, Escocia, 1989.
- Jean-Jacques, M., “De Lenin a Stalin, la sección femenina del Komintern”, en Fauré, C. (coord.), *Enciclopedia histórica y política de las mujeres: Europa y América*, Akal, Madrid, 2010, pp. 449-468.
- Kiaer, C., “Rodchenko in Paris”, *OCTOBER*, 75, 1996, pp. 3-35.
- Kossoy, B., *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Cátedra, 2014.
- Krauss, R., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1986.
- Larionov, M., *Manifiestos*, Maldoror Ediciones, Vigo, 2009.
- Lavrentiev, A., “Alexandr Rodchenko, el artista en todos los medios”, *Rodchenko Geometrías*, Fundación Juan March, España, 2001.
- Legmany, J. C., *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*, La marca editora, Buenos Aires, 2008.
- Lemagny, J.C. y Rouille, A., *Historia de la Fotografía*, Ediciones Martinez Roca S. A., Barcelona, 1988.
- Lenin, V.I., *Obras Escogidas*, Tomo I, III, Progreso, Moscú, 1961.
- Lodder, C., *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1987.
- _____, “Art of the Commune. Politics and Art in Soviet Journals, 1917-20”, *Art Journal*, Vol. 52, N. 1, Spring 1993, pp.24-33.
- _____, “Promoting Constructivism: Kino-fot and Rodchenko's move into photography”, *History of Photography*, 24, 4, Taylor & Francis, Londres, 2000, pp. 292-299.
- _____, (2014) “Revolutionary Photography”, en Abbaspour, M., y otros (eds.), *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, disponible en <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lodder.pdf>, Visitado 02/4/17.
- Lunacharsky, A., *Sobre la literatura y el arte*, Axioma, Buenos Aires, 1974.
- Mally, L., *Culture of the future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Los Angeles, 1990.

- Markov, V., *Russian Futurism: A History*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.
- Moholy-Nagy, L., *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Langen Verlag, Múnich, 1925.
- Moreno, A., *Vanguardias Rusas*, Fundación Colección Thyssen- Bornemisza, Madrid, 2006.
- Newhall, B., *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Nisbet, P., "Lissitzky and Photography," en *El Lissitzky 1890–1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer*, Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven, 1990.
- Pierce C. S., *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973
- Pollmeier, K., (2014), "El Lissitzky's Multilayer Photographs: A Technical Analysis", Abbaspour, M., y otros (eds.), *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, disponible en <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Pollmeier.pdf>, visitado 02/04/17.
- Railing, P., "Constructing the Future- the Art of Rodchenko and Popova", *The Art Book*, Vol. 16, N. 4, 2009.
- Read, H. y otros, *Gabo-Pevsner*, The Museum of Modern Art, United States, 1948.
- Ribalta, J., et al., *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, TF Editores y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011.
- Rowell, M. "Vladimir Tatlin: Form/Faktura", *OCTOBER*, N.7, Invierno, 1978, pp. 83-108.
- Rowell, M. and Zander Rudenstine, A., *Art of the Avant Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, The Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1981.
- Rowell, M. and Wye, D., *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*, documenta artes y ciencias visuales, Sevilla, 2003.
- Sánchez Vázquez, A., "El concepto de praxis en Lenin", *Diánoia*, Vol. 25, N. 25, 1979.
- _____, "Notas sobre Lenin y el Arte", *Casa de las Américas*, N. 59, Marzo-Abril, 1970, pp.8-12.
- Sherwood, R., "Documents from LEF", *Screen*, Vol. 12, N. 4, 1971, pp. 25-58.
- Stelzer, O., *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1981.
- Stephan, H., "*Lef*" and the Left Front of Arts, Verlag Otto Sagner, Múnich, 1981.
- Stites, R., *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, Nueva York-Oxford, 1989.
- Sudhalter, A., *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)*, Fundación Juan March, Madrid, 2012.
- Tupitsyn, M., "Colorless Field: Notes on the Paths of Modern Photography", en Abbaspour, M., y otros eds. (2014), *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949, An Online Project of The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, disponible en <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Tupitsyn.pdf>, Visitado 10/06/16

- Tretyakov, S., “*The Writer and the Socialist Village*”, *OCTOBER*, N. 118, Otoño, 2006, pp. 63-70.
- _____, “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)”, *OCTOBER*, N. 118, Otoño, 2006, pp. 11-18.
- Wells, L. (ed.), *Photography: Critical Introduction*, Routledge, London and New York, 2002.
- Wolf, E., “The Author as Photographers: Tretyakov`s, Erenburg`s, and il`f`s images of the West”, *Configurations*, N. 18, 2010, pp. 383-403.
- _____, “The Context of Early Soviet Photojournalism, 1923-1932”, *Zimmerli Journal*, N.2, Otoño, 2004, pp. 106-117.
- _____, “When Photographs Speaks, To Whom Do They Talk? The Origins and Audience of SSSR *na stroike* (USSR in Construction)”, *Left History* 6, N. 2, 2000, pp.53-82.
- Wood, P. et alt, *The Great Utopia: The Russian and Soviet avant-garde, 1915-1932*, Guggenheim Foundation, Nueva York, 1992.
- Zalambani, M., “Boris Arvatov, théoricien du productivisme”, *Cahiers du Monde russe*, N. 40/3, Julio-setiembre, 1999, pp. 415-446.
- Zetkin, C., *Recuerdos sobre Lenin*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975.