

Alexander Ródchenko en LEF (1923-1928). El uso de lo no-convencional como lenguaje revolucionario

Alexander Ródchenko in LEF (1923-1928). The use of the unconventional as a revolutionary language

RENATA CARLA FINELLI  0000-0003-1937-005

renatafinelli@mi.unc.edu.ar

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF). Argentina

Recibido: 29 de septiembre de 2021 · Revisado: 15 de julio de 2020 · Aceptado: 4 de octubre de 2021

Resumen

El presente artículo rescata el estilo fotográfico de Alexander Ródchenko y sus seguidores en la revista rusa *LEF* (1923-1925) y *Novyy LEF* (1927-1928). Para estos artistas avanzados, la fotografía fue la herramienta artística por excelencia no sólo por sus cualidades técnicas de rapidez y facilidad de traslación en el espacio sino también, por su lenguaje artístico. La investigación muestra cómo estos fotógrafos dentro de un ambiente revolucionario incorporaron lo no convencional al lenguaje fotográfico ampliando significativamente las posibilidades discursivas de la fotografía.

Palabras clave: Fotografía; Rusa; Estética.

Identificadores: Alexander Ródchenko.

Topónimos: Rusia.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

The present article rescues the photographic style of Alexander Ródchenko and his followers in the Russian magazine *LEF* (1923-1925) and *Novyy LEF* (1927-1928). For these advanced artists, the photography was the artistic tool by excellence not only for its technical qualities of speed and translation in the space but also, for the possibilities of its artistic language. The research shows how these photographers within a revolutionary environment incorporated the unconventional into the photographic language expanding significantly the discursive possibilities of photography.

Keywords: Fotografia; Rusa; Estética.

Identifiers: Alexander Ródchenko.

Place Names: Russia.

Period: Siglo XX.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

FINELLI, R. C. (2021). Alexander Ródchenko en LEF (1923-1928). El uso de lo no-convencional como lenguaje revolucionario. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 65-79.

Introducción

Según cuenta una anécdota sobre los fotogramas de László Moholy-Nagy (1895-1946), cuando éstos fueron presentados por primera vez a quien luego sería su esposa, Sibyl Moholy-Nagy (1903-1971), 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” (Cheroux, 2009: 89). La historia da cuenta de una visión de la fotografía de comienzos del siglo XX que identificaba sus distintas posibilidades experimentales técnicas y de laboratorio como el fotograma, la sub/sobre exposición, la superposición de negativos, la solarización, entre otras, con “errores” accidentales. Así lo expresaba, en ese entonces, Laszló 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 (citado en Cheroux, 2009: 89).

Hasta el momento, la fotografía había imitando los cánones de la pintura en sus enfoques frontales, temas y poses, de este modo, se desarrollaron dos grandes estilos. Por un lado, el estilo fotográfico naturalista, caracterizado por tomas en exteriores correctamente expuestas con una amplia variedad de tonos grises, en perfecto foco y que, por lo general, acompañaba estudios exploratorios de lugares o registros de tipo antropológico. O bien, por otro lado, se realizaban fotografías de estudio con escenarios montados que contaban con la presencia de personajes distinguidos o de familias adineradas de la época. En ambos estilos, los trabajos de mejoras que se realizaban en los laboratorios como los suavizados, apantallados o retoques de negativos, eran ocultados ya que el encanto de la imagen fotográfica radicaba en su realismo y su similitud con la pintura. De este modo, el primer estilo seguía los cánones de la pintura naturalista del siglo XIX y, el segundo, los del romanticismo pictórico.

El presente trabajo busca rescatar la obra fotográfica de Alexander Ródchenko (1891-1956) y sus seguidores, realizada y publicada en las revistas soviéticas *LEF* y *Novyy LEF* entre 1923 y 1928, quienes, dentro de un ambiente revolucionario constructivista, expandieron los límites estéticos de la fotografía de principios del siglo XX. La investigación muestra cómo estos fotógrafos ampliaron las posibilidades formales de la fotografía mediante la experimentación incorporando al lenguaje fotográfico aquellas prácticas que eran ocultadas o consideradas no convencionales dentro del campo de la fotografía y haciendo un uso semiótico de éstas.

La metodología empleada para realizar el artículo se ubica entre la interpretación de imágenes y documentos fuentes, y el cruzamiento de estos datos con la historia artística y cultural de la Rusia de entonces. De este modo, por un lado, se observaron

y analizaron las fotografías de las revistas *LEF* y *Novyy LEF*, valorando qué elementos visuales aparecen, cómo se presentan (mensaje denotativo) y de qué modo colaboran con la interpretación de la imagen (mensaje connotativo). Y, por otro lado, se combinó esta indagación con el análisis externo de las fotografías (autores, fechas, lugares) y con el estudio de su contexto social con el objetivo de lograr una investigación acabada que integre la indagación sintáctica con la historia cultural de la Rusia revolucionaria. Dentro del este corpus, se seleccionaron por la claridad compositiva y la calidad de definición de las reproducciones digitales obtenidas, algunas imágenes que se consideran las más representativas del estilo fotográfico propuesto por Ródchenko, con el fin de mostrar sus intenciones estéticas y sus repercusiones al interior del campo fotográfico soviético.

Las revistas LEF y Novyy LEF

Luego de la Revolución de octubre de 1917, Rusia atravesó un largo período de pobreza y estancamiento cultural; sin embargo, la implementación, en 1921, de la Nueva Política Económica (NEP, por su nombre en ruso *Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*) avivó el escenario de la imprenta y “permitió que se reanudara la importación de bienes de consumo como cámaras y artículos fotográficos” (Wolf, 2010:33). En este contexto, la fotografía floreció frente a otras formas de representación visual. Sus condiciones técnicas y documentales la convirtieron en el eje de exposiciones y publicaciones de la época.

Durante los años de la NEP, se crearon publicaciones específicas sobre fotografía y arte ruso como *Kino-fot* (1922-1923), *Sovetskoe foto* (1926-1931), *Krasnaya Niva* (1923-1931), *LEF* (1923-1925) y *Novyy LEF* (1927-1928). Las revistas *LEF* y *Novyy LEF* fueron conformadas por el poeta Vladímir Mayakovskiy (1893-1930) y contaron con la participación de numerosos artistas renombrados del momento como Sergey Eyzenshteyn (1898-1948), Dziga Vertov (1896-1954), Sergey Tretyakov (1892-1937), Varvara Stepánova (1894-1958) y Lyubov´ Popova (1889-1924), Osip Brik (1888-1945) y Aleksandr Ródchenko, entre otros. Las revistas exponían los principales lineamientos del constructivismo en relación a las diferentes ramas artísticas. 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” (citado en Stephan, 1981: 47).

Dentro del grupo El Frente de Izquierda de las Artes (LEF, sigla por su nombre en ruso *Levy Front Iskustv*) existieron dos perspectivas teóricas distintas respecto al modo en que debían realizarse las imágenes fotográficas. Por un lado, la de Tretyakov y Brik que promovía tomas fotográficas no intervenidas con el objetivo de contar con claridad las relaciones internas entre el objeto (o cosa fotografiada) y su entorno; y, por otro, la de Ródchenko y sus seguidores que impulsaba a la experimentación técnica y visual con la cámara. Pese a sus diferencias, ambas perspectivas estuvieron alineadas en el

rechazo a la pintura y en la afirmación de que la fotografía era la nueva forma de representación visual-fija de la Rusia revolucionaria:

La naturaleza de la controversia Octubre-ROPF está arraigada en las discusiones sobre fotografía iniciadas por los Productivistas críticos en *Novyy LEF*. Entre otros temas, estos intercambios críticos implicaban el cuestionamiento de la pintura como objeto capaz de desenvolverse adecuadamente en una cultura que requería una constante producción de imágenes multiplicables y, la promoción de la imagen fotográfica como el único sustituto válido de la pintura. Específicamente, los argumentos estaban en contra de una transferencia de varias técnicas estructurales desde la pintura a la fotografía. Creyendo que la fotografía y el fotomontaje constituían el único lenguaje viable para registrar el proceso de industrialización, los Productivistas críticos y artistas se concentraron en formular un nuevo discurso fotográfico (Tupitsyn, 1992: 485).

Para este grupo de artistas, la imagen fotográfica no sólo permitía sumar nuevas variantes formales a la representación fija como la traslación en el espacio y la rapidez, sino que, además, constituía el nuevo lenguaje artístico capaz de contar los acontecimientos que sucedían en la Rusia soviética. En este sentido, el fotógrafo tenía un rol central no como simple ejecutor de un medio mecánico sino como constructor de un mensaje. En palabras del teórico del grupo Osip Brik, en su artículo “Sobre la personalidad creativa”, publicado en *Novyy LEF* de 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 (Brik, 2010: 108-109).

La mayoría de las fotografías publicadas en ambas revistas pertenecieron a Ródchenko -autor de todas sus portadas- y a quienes compartían su línea teórica-artística como Mikhail Kaufman (1897-1980), Ilya Kopalín (1900-1976) y Lyubov' Popova. Sus imágenes acompañaban diferentes tipos de textos como artículos de opinión, relatos o poemas. En *LEF*, la publicación de fotografías fue reducida ya que la línea editorial brindó más espacio a los problemas teóricos del movimiento constructivista y a los literarios. Las fotografías aparecían, principalmente, en las portadas y, muy pocas veces, dentro de la revista. En cambio, en *Novyy LEF*, las imágenes y la teorización sobre la fotografía tomaron mayor protagonismo. Por lo general, cuatro de sus páginas centrales de la revista estaban dedicadas a la fotografía y a temas sobre producción técnica cinematográfica o fotográfica.

El uso de lo no-convencional como lenguaje revolucionario

Al igual que el fotógrafo Moholy-Nagy, Ródchenko y sus seguidores no tuvieron una imagen preconcebida de la fotografía y experimentaron de múltiples formas con la imagen. Pueden destacarse dos etapas de investigación en relación con las dos plataformas propuestas por el grupo¹. Durante los números de la revista *LEF*, se utilizó el fotomontaje y la yuxtaposición de imágenes y letreros con fotografías (Figura 1). Mientras que, en los números de *Novyy LEF*, sobresalió la fotografía sin recortes ni intervenciones de posproducción (Figura 2).

En la primera etapa, las exploraciones fotográficas estuvieron relacionadas con el trabajo posterior a la toma, de laboratorio y edición (fotomontaje u otro tipo de alteraciones en la copia) que, en sintonía con los objetivos futuristas de la primera plataforma del grupo, pretendían transmitir de manera explícita un mensaje social a través de las obras. Durante este período, artistas como Ródchenko y Popova, influenciados por el manifiesto “Nosotros” (1922) de Dziga Vertov, se interesaron por los métodos de selección, combinación y síntesis de los marcos (*kadrob*), ya que creían que estas combinaciones les permitían estimular de una mejor manera el pensamiento (Kopalina, 1987) intentando “transformar la actitud pasiva contemplativa del espectador a través de los procedimientos de ‘construcción’ y ‘montaje’” (Buchlol, 2004:138). Como expresó Vertov en *LEF* de 1923, el proceso de montaje le permitía armar personajes o realidades que no existían y, de este modo, transmitir visualmente ideas que se encontraban por fuera de lo real, en el imaginario: “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” (cita en Sherwood, 1971:55).

Durante la segunda etapa, las investigaciones fotográficas estuvieron relacionadas con la construcción de la imagen antes de la toma, se exploraron las distintas perspectivas y encuadres, las formas de los objetos mediante el juego de luces y sombras, las texturas y la relación objeto-entorno.

Desde 1924, Ródchenko empezó a centrarse menos en el fotomontaje y más en la producción de la propia imagen fotográfica. Al manipular la cámara, Ródchenko utilizaba puntos de vista inusuales, aprovechando al máximo las posibilidades y excentricidades ópticas de la cámara (...). El deber del artista era, por tanto, revelar en su obra nuevas facetas y aspectos de la realidad (Lodder, 1987:198).

1 A propósito de las dos plataformas del grupo, consultar Stephan, 1981.

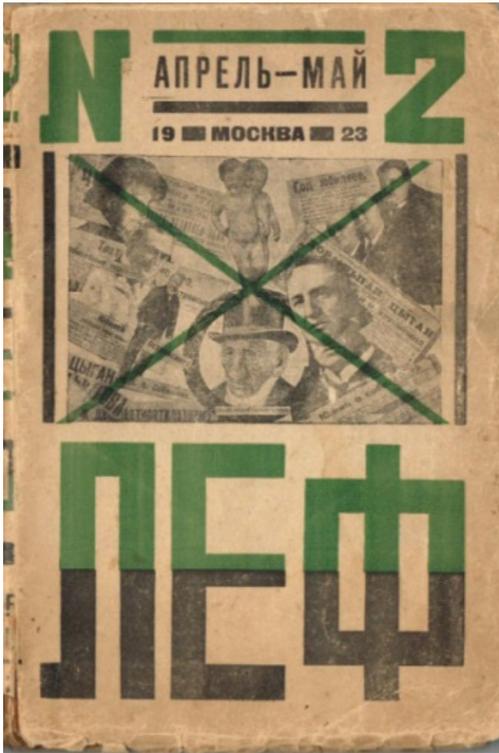


Fig. 1. Ródchenko, Alexander. *LEF*, nº 2, 1923. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

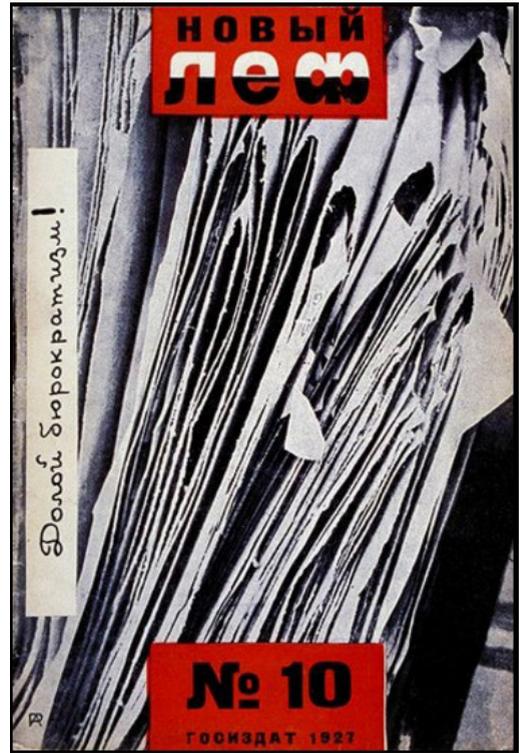


Fig. 2. Ródchenko, Alexander. Portada *Novyy LEF*, nº 10, 1927. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

En línea con las afirmaciones de Christina Lodder (1987:200) respecto al trabajo de Ródchenko, la segunda etapa de la revista representó “una vuelta al objeto integrado, a la realidad existente y al entorno actual urbano y rural como punto de partida para su obra” que implicó un tipo de experimentación novedosa con la sobre exposición, las sombras, las texturas y los encuadres inclinados, generando composiciones poco exploradas hasta el momento dentro del lenguaje fotográfico. En comparación con las primeras fotografías de la revista *LEF*, este tipo de representaciones que, muchas veces, derivaban en imágenes fotográficas abstractas con altísimos niveles de contraste, aportaban al mensaje de la imagen no desde la actitud revolucionaria-discursiva *a posteriori* como lo hacía el fотомontage, sino desde la construcción formal previa a la toma. Durante esta segunda etapa, todas aquellas prácticas fotográficas no convencionales dentro del campo fotográfico comenzaron a ser entendidas como nuevas posibilidades compositivas y como nuevas formas discursivas del lenguaje fotográfico.

En la Figura 4, puede verse un objeto de uso cotidiano bajo un juego de luces y sombras fotografiado desde contrapicado. La imagen muestra la búsqueda experimental de las prácticas fotográficas utilizando luces directas y un ángulo poco habitual para

la toma, pero también da cuenta de la nueva mirada sobre el objeto cotidiano a la que aspiraba el arte constructivista. Como expresó Boris Arvátov (1896-1940), uno de los principales teóricos del constructivismo, el nuevo arte proletario debía eliminar la distancia que la sociedad burguesa había creado entre las personas y las cosas:

La construcción de la cultura del proletariado, que es, la cultura conscientemente organizada por las clases trabajadoras requiere la eliminación de la ruptura entre la cosa y las personas que caracterizan a la sociedad burguesa. Esta construcción presupone, en suma, la instauración de un particular punto de vista metodológico que entienda el complejo mundo de la cosa como la forma material que crea las bases de la cultura. La sociedad proletaria no conocerá el dualismo entre la cosa en la práctica y en la conciencia (Arvatov, 1997: 121).

La fotografía de Ródchenko tanto en su forma compositiva (el uso de las luces, la exploración de la forma y la materia, y los contrastes) como en su retórica, apuntaba a mirar los objetos cotidianos de una manera distinta, expresando el nuevo lazo con lo cotidiano del arte y de la fotografía soviética.

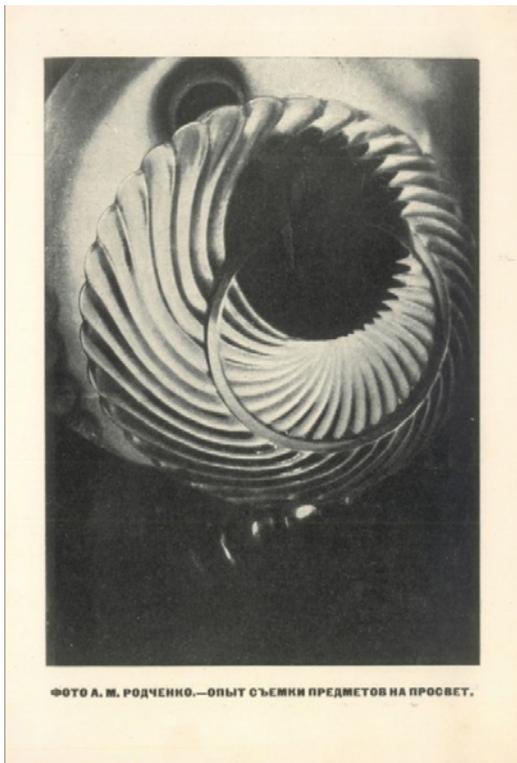


Fig. 3. Ródchenko, Alexander. *Novyy LEF*, nº 12, 1928. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

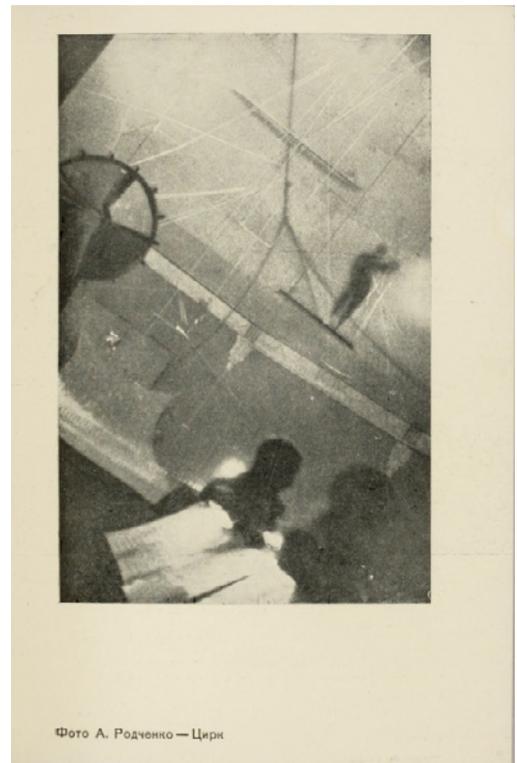


Fig. 4. Ródchenko, Alexander. *Novyy LEF*, nº 3, 1928. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

En la primera publicación de *Novyy LEF*, del año 1928, se observan dos fotografías en una misma página dialogando entre sí. En las revistas ilustradas de la época, cada imagen se leía independientemente de la otra y, por lo general, se publicaban por separado. En esta publicación, ambas fotografías forman un relato visual. En el margen superior, se observa una diapositiva ampliada con una casa de campo en *negativo* y, debajo de ésta, formando un díptico, otra fotografía en *positivo* de un paisaje urbano y las vías del ferrocarril, ambas con fuertes contrastes de blancos y negros (Figura 5).

Más allá del trabajo de experimentación de laboratorio que muestra la fotografía superior -de inversión del negativo y sobre revelado- sorprende cómo la segunda imagen ha sido colocada de manera intencional en *positivo* por debajo de ésta. Ambas han sido unidas por el diseño de las líneas a la izquierda que acompañan las fotografías, pronunciando un discurso claro sobre lo “viejo” (en negativo) y lo “nuevo” (en positivo) de Rusia, destacando la importancia del avance y la modernización industrial.

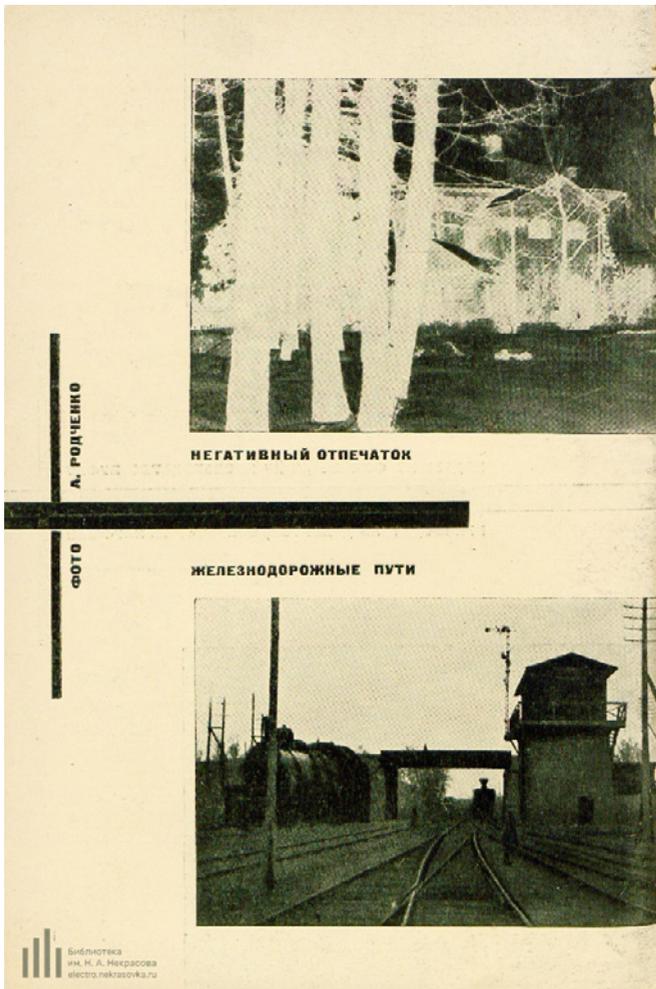
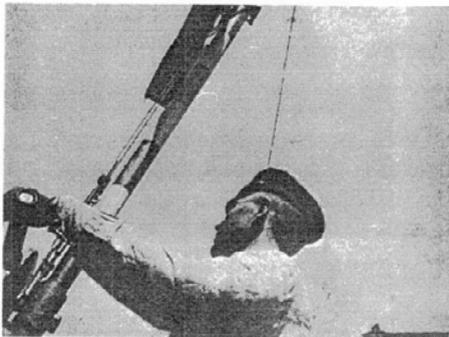


Fig. 5. Ródchenko, Alexander. *Novyy LEF*, nº 1, 1928. Extraída de <https://electro.nekrasovka.ru/editions/148/1928/1>.

Al experimentar, estos autores incorporaron a la fotografía no sólo aquellas formas estéticas que quedaban por fuera del campo fotográfico como la doble exposición, la sobre exposición, el uso de negativos o fotogramas, sino también aquellas que habían sido excluidas del campo de las artes pictóricas clásicas como los puntos de vista elevados o la línea de horizonte inclinada. 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 principal de una obra “no puede” estar por fuera del cuadro de la imagen. En este sentido, resulta interesante observar de qué modo en la búsqueda de un lenguaje del arte propiamente soviético, estos artistas investigaron dentro del campo de la imagen técnica-fotográfica, pero también, dentro del campo de la imagen pictórica reapropiándose de las formas estéticas excluidas de la pintura e incorporándolas al lenguaje fotográfico con un sentido claro y específico.



Кадры из фильма „ЧЕЛОВЕК С НИКОЛПАРАТОМ“ автор-режиссер Д. ВЕРТОВ, главный оператор М. КАУФМАН. Производство ВУФКУ.



2
20 016

Fig. 6. Kaufman, Mikhail. *Novyy LEF*, nº 8, 1928. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

En los fotogramas realizados Mikhail Kaufman, extraídos de películas de Dziga Vertov *El hombre de la cámara* (1929) y publicados en la revista *Novyy LEF* (Figura 6) pueden verse los escenarios no montados propios del cine de Vertov en el que la vida en la ciu-

dad es el eje de las escenas y los puntos de vistas inclinados de Ródchenko. Estas formas compositivas con líneas diagonales, puntos de vista inclinados, personajes y objetos fuera de cuadro, eran prácticas no convencionales dentro de la fotografía clásica de comienzos del XX como también, de la pintura. Una primera aproximación muestra estas formas atípicas como elementos compositivos modernos de la imagen; sin embargo, una segunda lectura da cuenta de que estos elementos también fueron utilizados como recursos discursivos para hablar del dinamismo y la transformación de la escena rusa revolucionaria.

Dentro del grupo LEF, este tipo de exploración formal de la cámara fotográfica y de sus posibilidades discursivas, despertaron las críticas de aquellos miembros que insistían en tomas menos experimentales, más simples y abiertas de la cotidianeidad rusa. A propósito del tipo de encuadre que utilizaba Kaufman en las películas de Vertov, Osip Brik, uno de los miembros más influyentes del LEF, 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 (citado en Sherwood, 1971:84).

Para Brik, las tomas que realizaban estos fotógrafos no formulaban correctamente el mensaje revolucionario que se quería transmitir mediante la fotografía o el cine soviético, eran simples experimentaciones formales con la cámara. Sin embargo, en contraposición con estas ideas, se puede afirmar que los encuadres torcidos de Kaufman o Ródchenko no solo expandieron las posibilidades formales de la fotografía incorporando las prácticas no convencionales, sino que también colaboraron en la definición y expansión del lenguaje discursivo propio de la imagen fotográfica.

En la Figura 7, de Ródchenko, se observa el monumento al zar Alejandro III con el cuello roto, la mirada hacia lo alto y las manos cortadas, a punto de ser demolido. Tanto el encuadre en contrapicado que agranda al personaje principal como la sobre exposición que muestra un cielo casi blanco, sin detalles, son elementos compositivos propios de la fotografía que, a su vez, fueron utilizados discursivamente para contar la caída del viejo régimen. El encuadre contrapicado y la sobre exposición acentúan el rostro del zar Alejandro III quien, derrotado, aguarda su destrucción.

Fig. 7. Ródchenko, Alexander. *Novyy LEF*, nº 3, 1927. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.



Por el contrario, en la Figura 8, se observa un joven soviético con su rostro casi imperceptible, en una toma hecha con un encuadre en cenital que imprime un efecto en la imagen representando de mayor tamaño aquello que se encuentra cerca del lente de la cámara con respecto a lo más alejado. En esta imagen, la cabeza del joven parece más grande que sus zapatos y su rostro se encuentra casi velado por el efecto de una luz cenital. Ambos efectos colaboran en la intención del autor de expresar algo más que las innovaciones técnicas de la fotografía. Una imagen en cenital que agranda la cabeza de un joven soviético habla también sobre un proyecto de Rusia centrado en la inteligencia o capacidades de sus jóvenes. La sobreexposición sobre su rostro que borra los detalles,

sugiere que este joven podría ser cualquier hombre soviético. Del mismo modo, existen elementos de la puesta fotográfica 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.

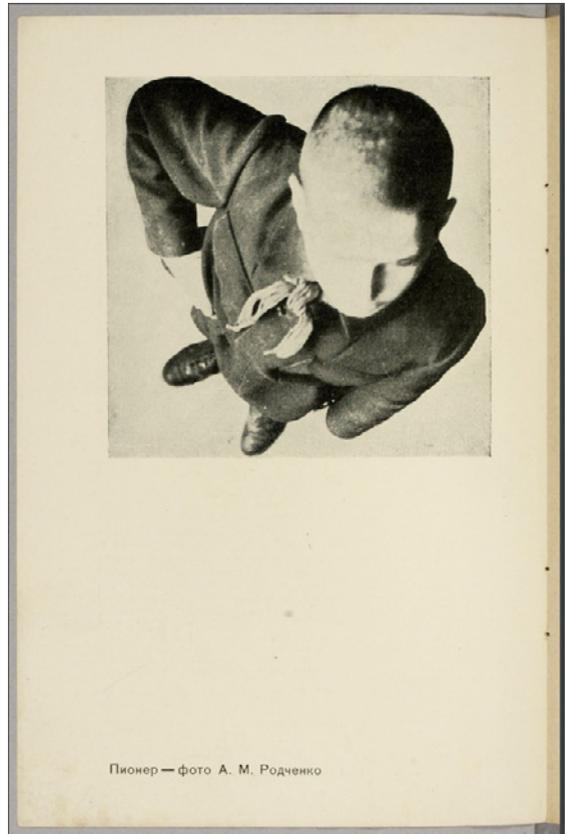


Fig. 8. Ródchenko, Alexander. *Novy LEF*, nº 6, 1928. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

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 un mensaje connotado: esa es la característica probablemente fatal de todas las comunicaciones de masa. Lo que sucede es que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla a partir de un mensaje sin código (Barthes, 1986: 16).

En este sentido, el trabajo de Ródchenko y de quienes seguían su línea artística 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 de revelado, ampliaron las posibilidades técnicas compositivas de la imagen fotográfica (mensaje sin código). Y por otro, como artistas comprometidos con la Rusia revolucionaria, estos fotógrafos constructivistas dotaron de significados a las nuevas formas fotográficas diseñando imágenes como textos visuales con un discurso específico. Como señalan Legmany y Rouillé (1988: 127): “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”.

El estilo fotográfico de Ródchenko no sólo produjo disidencias al interior del grupo LEF acerca de cómo debía realizarse la imagen y cómo debía expresarse el mensaje fotográfico, sino que también marcó una tendencia en los años venideros. Como explican Legmany y Rouillé los fotógrafos de la revista *Sovietskoe 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 o fotografiándolo junto a las máquinas con tomas que deformaban las dimensiones para mostrar su eficacia y dominación de los medios de producción:

Las dificultades de la realización de plan quinquenal indujeron a la dirección del Estado y del partido a privilegiar no ya el rendimiento colectivo, sino las presentaciones individuales del trabajador, estimulándole por medio de insignias, primas y privilegios. Se insistió entonces a la elaboración de un nuevo modelo, el del trabajador de primera, el héroe de trabajo, disciplinado y eficaz que debía responder a las exigencias de la racionalización industrial y encarnar los nuevos valores.

En este contexto se sitúa la petición de la revista *Sovietskoe Foto* de constituir una fotografía “proletaria” centrada sobre el trabajo, sobre el héroe del trabajo, que “libera un combate heroico” (Legmany y Rouillé, 1988: 132).

Claramente, ya para los años treinta dentro de la Rusia revolucionaria había 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 a partir de entonces.

Conclusiones

Como sostiene Ródchenko, en *Novyy LEF*: “Debemos revolucionar nuestro pensamiento visual” (Ródchenko, 1928: 39). Ver como un socialista implicaba, no contemplar simplemente los objetos sino entregarse al análisis de las imágenes. En este sentido, las experimentaciones fotográficas de estos fotógrafos en las revistas *LEF* y *Novyy LEF* constituyeron un aporte significativo en la ampliación del campo fotográfico tanto en su sentido formal o técnico a través de la incorporación y el uso de prácticas fotográficas

no convencionales, como en la utilización de éstas como mensajes visuales que surgen de la relación de lo propiamente expuesto con el espectador y con la realidad.

Ródchenko y sus seguidores 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 de su metalenguaje, formado por el uso de las técnicas y posibilidades de la imagen en relación a los ideales y valores de aquel momento. De ahí que puede entenderse el especial interés que este autor manifestaba por despegarse del realismo clásico y por incentivar la percepción atenta de los fenómenos cotidianos y la participación del espectador como lector de imágenes:

Ródchenko entendió que para revelar “la vida cotidiana del hombre moderno” no era suficiente solamente registrar sus hechos “utilizando el mismo enfoque fotográfico que se había empleado bajo el antiguo régimen o bajo la influencia del arte occidental”. En cambio, vio los dispositivos formales de fotografiar objetos desde arriba o desde abajo como los “puntos de vista de la contemporaneidad” cuya práctica, con el “qué” representado, daría lugar a la victoria del verdadero realismo (Tupitsyn, 1992: 486).

La construcción del mensaje a partir de la experimentación técnica y del uso de las prácticas fotográficas no convencionales estuvo motivada por la intención de sacar al espectador de su lugar de observador pasivo. En este sentido, lo no convencional, lo extraño, cumplía un papel fundamental como elemento distinto, o incómodo, y como punto de partida a partir del cual se pretendía expandir las posibilidades de observación.

Como explica Fore, los *faktógrafos* –nombre con el que se conoce a los que seguían la plataforma *fakta* de la revista *Novyy LEF*– veían la reproducción del *hecho* no como una mera representación mimética sino como un fenómeno estético “cuyo resultado era producir una valoración cultural” (Fore, 2006: 4) 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 sus deseos por constituir un lenguaje visual propio del arte revolucionario, Ródchenko creó un estilo fotográfico que amplió significativamente las posibilidades formales de la fotografía incorporando formas compositivas no convencionales tanto del campo de la fotografía como de las artes pictóricas. Y por otro, que supo incorporar a estas prácticas novedosas características semánticas con un sentido claro e intencionado que no puede definirse en forma abstracta sino en estricta relación con su contexto histórico-político. De este modo, la fotografía como herramienta artística tomó relevancia dentro del arte soviético de estos años no sólo por ser una herramienta novedosa y técnica sino también, por las posibilidades discursivas que vieron estos artistas revolucionarios en su imagen.

Referencias bibliográficas

- Arvatov, B. (1997). Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question). *October* (81), 119-128.
- Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Brik, O. (2010). Selected Criticism, 1915-1929. *October* (134), 74-110.
- Bucholh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Chérroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Santa Lucía: Ediciones Ve.
- Finelli, R. (2018). La fotografía como el Nuevo lenguaje visual de la Rusia revolucionaria. El caso del grupo LEF (1923-1928). *Astrolabio: Nueva época* (20), <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/19867/20083>. Acceso el 9/6/20.
- Fore, D. (2006). Introduction. *October* (118), 3-10.
- Kopalina, G. I. (1994). La última entrevista con Mikhail Kaufman. *Nuevo Mundo* (1), http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/1/kaufman01.html. Último acceso 9/6/20.
- Legmany, J-C. y Rouillé, A. (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A.
- Lodder, C. (1987). *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza.
- Ribalta, J. et al. (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939): Ensayos y documentos*. Madrid: TF Editores y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ródchenko, A. (1928). Formas de la fotografía contemporánea. *Novy LEF* (9), <https://monoskop.org/Lef>. Último acceso 9/6/20.
- Sherwood, R. (trad) (1971). Document from LEF. *Screen*, vol. 12 (4), 25-100.
- Stephan, H. (1981). *“Lef” and the Left Front of Arts*. Múnich: Verlag Otto Sagner.
- Tupitsyn, M. (1992). Fragmentation versus Totality: The Politics of (De) framing. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Gard 1915-1932* (pp. 482-496). Nueva York: Guggenheim Museum.
- Wolf, E. (2010). 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* (pp. 32-50). Madrid: TF Editores.