
LA FOTOGRAFÍA COMO EL NUEVO LENGUAJE VISUAL DE LA RUSIA REVOLUCIONARIA. EL CASO DEL GRUPO LEF (1923-1928)

PHOTOGRAPHY AS A NEW VISUAL LANGUAGE IN REVOLUTIONARY RUSSIA. THE CASE OF GROUP LEF (1923-1928)

Renata Finelli

Universidad Nacional de Córdoba

renofinelli@hotmail.com

Resumen

Este artículo tiene como objeto de estudio la concepción sobre fotografía que desarrolló el grupo LEF. El estudio muestra que sus miembros, pese a sus diferencias teóricas, abogaron por una noción de la imagen fotográfica como *texto visual* siguiendo con los lineamientos teóricos del constructivismo como estilo artístico formal pero, también, formador de la Revolución Rusa. La primera parte desarrolla la conformación del grupo y sus principales fundamentos teóricos. La segunda parte recupera específicamente la noción de fotografía del grupo y analiza, a través de los documentos e imágenes fuentes, la visión amplia que de la fotografía tuvo el grupo como proceso semiótico. La tarea realizada tiene como fin impulsar un campo de investigación aún poco explorado, el de la *estética fotográfica*.

Abstract

The article has as an object of study the conception of photography developed by the LEF Group. The study shows that its members, despite their theoretical differences, advocated for a notion of photographic image as *visual text*. They follow the theoretical guidelines of Constructivism not only as a formal artistic style but also as a constructor of the Russian Revolution. The first part of the text describes the conformation of the group and its principals theoretical foundations. The second part specifically recovers the notion of photography developed by the group and analyzes, through documents, the broad vision of the photography that the group created as a semiotic process. The purpose of this article is to promote a research field that has not yet been fully explored, the *photographic aesthetics*.

Palabras clave: fotografía; Revolución Rusa; LEF; arte revolucionario; estética fotográfica.

Keywords: Photography; Russian Revolution; LEF; Revolutionary Art; Photographic Aesthetics.

Introducción: fotografía y constructivismo

Entre los estudios que se han realizado sobre fotografía y constructivismo, pueden señalarse dos grandes tendencias investigativas. La primera analiza y desarrolla la fotografía como una herramienta de documentación de la vida cotidiana del trabajador ruso, centrándose en los trabajos de los fotógrafos obreros de la Rusia Revolucionaria (Ribalta, 2010; Wolf, 2004). Y la segunda toma como eje a aquellos artistas “formalistas” renombrados del constructivismo, quienes, cercanos a las ideas revolucionarias, abandonaron la pintura de caballete para dedicarse casi por completo a la fotografía como El Lissitzky (1890-1941) y Aleksandr Rodchenko (1891-1956) (Gough, 2014; Kiaer, 1996). Si bien ambas líneas de investigación constituyen documentos de carácter invaluable sobre la Rusia de entonces, desde el punto de vista del estudio de las formas y concepciones del arte fotográfico —es decir, de la estética fotográfica— se puede afirmar que estas perspectivas hacen una revisión de la fotografía como elemento técnico, popular y novedoso, capaz de documentar los acontecimientos históricos revolucionarios o expresar el nuevo arte, sin cuestionarse acerca de la noción que sobre ella tuvieron estos artistas revolucionarios.

En este marco, el presente artículo busca rescatar la producción fotográfica y teórica del LEF con el fin de analizar su concepción de la fotografía e investigar por qué el grupo la colocó en el lugar más relevante del constructivismo y de los procedimientos de creación de imágenes fijas.

La metodología empleada se ubica entre el campo de la investigación filosófica y el análisis riguroso de textos e imágenes fuentes publicadas en las dos revistas realizadas por el grupo, *LEF* (1923-1925) y *Novy LEF* (1927-1928). Con el objetivo de lograr una investigación acabada, se combinan e integran elementos y puntos de vista de la historia cultural rusa, la estética y estudios de análisis sintáctico de imágenes. La tarea realizada tiene como fin mostrar la visión amplia que de la fotografía tuvo el grupo e impulsar un campo de investigación aún poco explorado —el de la estética fotográfica— que se interrogue acerca de las resignificaciones, usos e interpretaciones que podría tener la fotografía en un determinado contexto histórico.



El Frente de Izquierda de las Artes (LEF). Génesis y plataforma teórica

La inserción de la Nueva Política Económica (NEP, por la sigla en ruso de *Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*), en 1921, provocó 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— informó al Partido sobre la situación y Aleksandr Voronsky (1884-1937) —editor de la revista *Krasnaya nov*— propuso la unificación de los grupos artísticos independientes del Partido en una plataforma común para contrarrestar la literatura burguesa (Stephan, 1981). En junio de 1922 se creó *Krug*, revista en la que colaboraron Vladímir Mayakovsky (1893-1930), poeta y artista revolucionario, miembro del grupo MAF¹, algunos participantes de la Asociación de Escritores Proletarios y miembros de las Organizaciones Proletarias Cultural-Educativas (*Proletkult*, por el acrónimo en ruso de *Proletárskye Kulturno-Prosvetitelnye Organizatsy*). La revista no tuvo éxito y Mayakovsky terminó alejándose. Sin embargo, en 1923, luego de que se sosegase la relación con el Partido, Mayakovsky creó su propia publicación bajo la editorial estatal Gosizdat y formó El Frente de Izquierda de las Artes (LEF, por la sigla en ruso de *Levy Front Iskusstv*).

Conformado en Leningrado, el LEF contó con la participación de diferentes artistas, entre ellos, el cineasta Sergey Eisenstein (1898-1948), el fotógrafo y teórico Sergey Tretyakov (1892-1937), el artista y fotógrafo Alexander Rodchenko, los teóricos Osip Brik (1888-1945) y Boris Arvatov (1896-1940), las artistas visuales Varvara Stepanova (1894-1958) y Lyubov Popova (1889-1924), entre otros. Su principal objetivo fue el de mostrar y promover los debates sobre el constructivismo que sucedían al interior de las academias e institutos artísticos, como en la Sección de Artes Plásticas del Narkomprós (IZO, por el acrónimo en ruso de *Otdel Izobrazítelnykh Iskusstv pri Narodnom Komysaryate Prosveshchenia*) y en los Talleres Técnico-Artístico Superiores del Estado (VKhUTEMAS, por el acrónimo en ruso de *Khudózhestvenno-Tekhnícheskiye Masterskiye*).

Su revista tuvo dos periodos de publicación. El primero, entre 1923 y 1925, bajo el nombre de *LEF*; el segundo, entre 1927 y 1928, como *Novy LEF*. Durante su primer periodo el grupo estuvo liderado por Mayakovsky —“editor responsable” (Stephan, 1981) de las dos revistas—, quien promovió un proceso tanto de agitación como de organización (Ledezma, 2011). Durante su segundo periodo, y 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 (1928) en el número 9 de *Novy LEF*. Decepcionado por el nuevo programa —demasiado exclusivo, según la especialista en el grupo Halina Stephan (1981)—, Mayakovsky inició un viaje seguido por sus camaradas Brik, Nikolay Aseev (1889-1963) y Rodchenko, quedando a cargo de la revista Tretyakov y Chuzhak.

En líneas generales, el grupo fomentó un estilo intelectual y productivo con el objetivo principal de reafirmar las conquistas sociales alcanzadas y discutir los principales lineamientos del constructivismo como el movimiento artístico de la Revolución que, despojado de los hábitos del pasado, serviría en la formación de la Rusia revolucionaria. Como lo expresaron en su primera publicación en 1923: “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). Bajo estos lineamientos, el LEF reunió artistas de diferentes estilos y se estableció como uno de los grupos más influyentes que llevó adelante las discusiones sobre arte y cultura:

“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*”. (Aseev, Arvatov, Brik, Kushner, Mayakovsky, Tretyakov y Chuzhak, 1923: 35)

Los miembros del LEF habían trabajado en las diferentes organizaciones artísticas independientes y en las vinculadas con el Partido, por lo que conocían muy bien los debates al interior del campo de la cultura. Boris Arvatov había sido un miembro influyente de *Proletkult* y, luego, del Instituto de Cultura Artística (INKhUK, por la sigla en ruso de Institut khudozhestvenny kultury). Brik y Boris Kushner habían sido editores de *El arte de la Comuna* y líderes del grupo KUM-FUT (*Kommunisty-Futuristy*), 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 Anton Lavinsky (1893-1968), Rodchenko, Stepanova —miembros de los VUKhUTEMAS y del Primer Grupo de Constructivistas en Acción— y Popova —miembro del INKhUK— contribuyeron en la revista (Stephan, 1981). Esta característica les permitió integrar conceptos de otras plataformas y, al mismo tiempo, distanciarse de ellos, constituyendo su propia identidad. A pesar de estar conectado con *Proletkult*,



el grupo mantuvo amplias diferencias con su programa:

“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 espíritu del arte revolucionario se reducía sólo a un contenido de agitación, y en el ámbito de la organización continuaban siendo unos perfectos reaccionarios, incapaces de aproximarse a nosotros”. (Aseev *et al.*, 1923: 33)

Del mismo modo, en 1924 varios miembros del grupo —entre ellos, Osip Brik, Rodchenko, Anton Lavinsky (1893-1968), Nikolay Tarabukin, Varvara Stepanova y otros miembros del INKhUK— escribieron sobre los VUKhUTEMAS:

“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”. (Brik, 1924: 88)

La principal característica de su plataforma artística fue la conexión establecida con el resto de los grupos que trabajaban en la Rusia soviética. De hecho, realizaron varias publicaciones junto a miembros de otros grupos, como el número 4 de 1924 (Brik y Mayakovsky, 1924a), en el que lanzaron su programa de acción junto con la Asociación de Escritores Proletarios de Moscú (MAPP, por la sigla en ruso de *Moskovskaya Assotsyatsiya Proletarskikh Pisateley*) y, ese mismo año, en cooperación con los formalistas (Brik y Mayakovsky, 1924b), publicaron una interesante colección de artículos sobre Lenin titulado “El lenguaje de Lenin” (“*Yazyk Lenina*”), escritos, aparentemente, a pedido de Mayakovsky (Stephan, 1981)².

Su vínculo con los centros artísticos le permitió moverse dentro de los márgenes del arte moderno revolucionario para expresar los auténticos valores de la Revolución (De Micheli, 1966). Su visión del nuevo arte osciló entre la dialéctica marxista y el desarrollo de procedimientos originales, manteniendo una postura antitradicional —característica del futurismo— que lo enfrentó con las líneas artísticas más conservadoras y con miembros influyentes 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 contra las viejas tendencias artísticas que sustituían la ideología comunista en arte por «frases de rutina sobre valores absolutos y eternos de belleza» criticaban, en realidad, la posición de Voronsky y *Krasnaya nov*. 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”. (Stephan, 1981: 34-35)

León Trotsky (1879-1940) caracterizó de utópica la posición ideológica del grupo y, en sus artículos “El futurismo” y “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. 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?” (Trotsky, 1922-1923: 427)

Por otro lado, en 1923 y 1925, Anatoly Lunacharsky (1875-1933) también criticó al grupo acusándolos de burgueses y advirtiendo a los jóvenes a “no involucrarse en el LEF” (Brik y Mayakovsky, 1923: 216):

“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”. (Stephan, 1981: 53)

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 —todos 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 Aleksander Bogdánov (1873-1928) —uno de los principales teóricos de *Proletkult*— y la teoría *productivista* del arte impulsada por Osip Brik (Stephan, 1981). Desde esta perspectiva, plantearon el desarrollo del constructivismo como un estilo artístico-productivo de *transición* entre la vieja estética burguesa y la futura cultura del proletariado en el que la técnica ocuparía el lugar central. En palabras de Kornely Zelinsky, teórico del LEF:



“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”. (Zelinsky, 1925: 44)

Desde esa base, se propusieron la formación de una teoría del arte a partir de los fundamentos del comunismo. Promovieron un estilo artístico abiertamente marxista y dialéctico que tuvo como uno de sus objetivos principales la destrucción definitiva del viejo sentido de *cosa cotidiana* (*byt*), que escindía a la cosa (o el producto producido) de su contexto. En palabras del teórico del grupo, Boris Arvatov (de 1923), “el LEF es la única o casi la única revista que busca el método marxista del arte” (citado en Stephan, 1981: 67), “conociendo los diferentes tipos de relaciones existentes entre personas y cosas, el substrato socio-histórico de estas relaciones, podremos prever [...] las tendencias de desarrollo de la cultura material del proletariado” (Arvatov, 1925: 121). En otras palabras, el grupo buscó formar obras que hicieran visibles los procesos de constitución, distribución y consumo de las cosas cotidianas para lograr la conciencia social del dinamismo material.

Como explica la historiadora Halina Stephan (1981), se pueden distinguir dos etapas en su plataforma artística. Durante la publicación de *LEF*, los trabajos teóricos y las obras se basaban en la experimentación y tenían una finalidad concreta en línea con la visión del arte del futurismo ruso. En cambio, durante la *Novy LEF* el grupo abandonó la perspectiva futurista y buscó lograr una experiencia social o una “participación social” a través de la obra de arte. Mientras que en *LEF* buscó dar forma al estilo artístico soviético, en *Novy LEF* se desplazó el interés por las formas estéticas y ganó atractivo el contenido de la obra, cobrando mayor relevancia dentro de la revista la fotografía y el cine.

La influencia de Tretyakov fue fundamental para este giro teórico del grupo, quien —en línea con el pensamiento ideológico del teórico de *Proletkult*, Alexander Bogdánov (1873-1928) —, ya en 1923, criticaba el anarquismo del futurismo prerrevolucionario y abogaba “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” (Tretyakov, 1923: 197). Su teoría del arte *faktográfico* (escritura de los hechos) se basaba en los hechos como materia prima e inspiración para la construcción del nuevo mundo. La *faktografía* no buscaba reflejar



verídicamente el hecho real, sino transformar activamente la realidad a través de sus obras (Fore, 2006). De este modo, los artistas *faktográficos* se centraron en la fotografía como herramienta visual y rechazaron por completo la pintura realista del siglo XIX por su carácter anacrónico y porque “arruinaba la materia prima de la vida soviética” (Gough, 2011: 78).

Por otro lado, 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 (2010), en 1925 comenzaron a dictarse los primeros cursos de fotografía para trabajadores, pero entre 1926 y 1927 la fotografía tuvo su momento de auge entre los obreros. 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 redireccionar 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. La plataforma del LEF se construyó entre los principios teóricos-ideológicos de la Rusia revolucionaria, el arte de propaganda y el arte clásico de la burguesía alcanzando, por esta novedosa constitución, reconocimiento nacional e internacional (Stephan, 1981). Su compromiso 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 se disputaban el protagonismo del campo artístico (De Micheli, 1966). 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”. (Citado en De Micheli, 1966: 230)

Fotografía. El nuevo lenguaje visual

Como *Proletkult* y los miembros del INKhUK, el grupo dirigió su propuesta artística hacia los contenidos proletarios; sin embargo, se separó de las teorías de extrema izquierda y de las formalistas, y buscó centrarse en las nuevas formas técnicas de



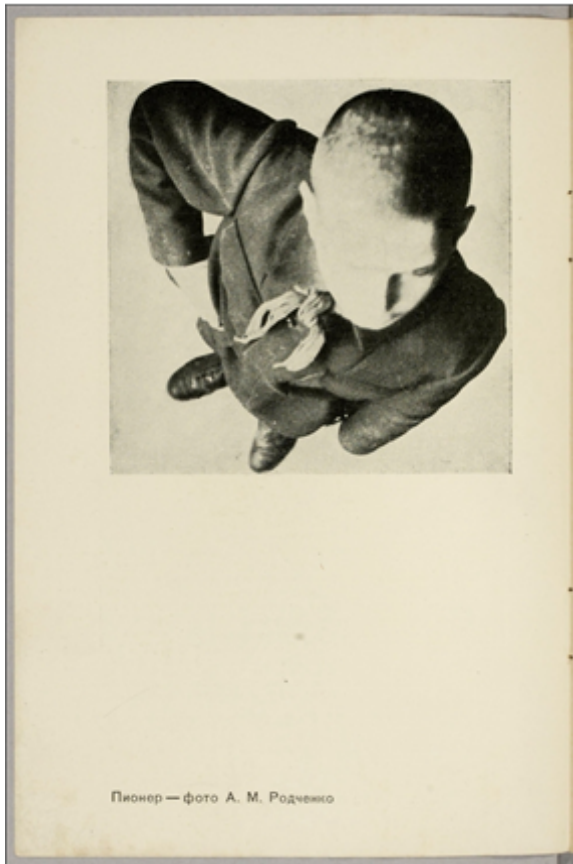
reproducción artística. La fotografía ya había sido explorada por algunos miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción en la revista *Kino-fot* (Lodder, 2000). Según Hubertus Gassner, la visión de Dziga Vertov (1896-1954) del cine como “un arte del movimiento cuyo propósito principal es la organización de los movimientos de los objetos en el espacio” fue la que influyó en Rodchenko y otros constructivistas, quienes abandonaron definitivamente la pintura para dedicarse a la fotografía y el cine (Bucholh, 2004: 183).

Siguiendo al teórico Osip Brik, quien afirmaba (en 1928) que “toda fijación de un objeto por los métodos antiguos vuelve a hundirnos en la ideología antigua” (citado en Legmany y Rouillé, 1988: 129), el grupo reflexionó sobre la fotografía como el nuevo sistema de representación revolucionario:

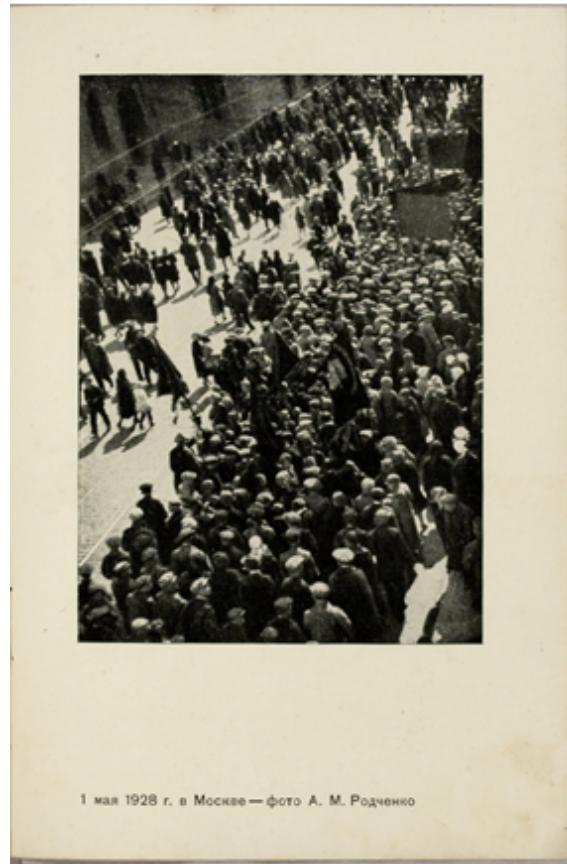
“El fotógrafo capta la vida y los sucesos con más rapidez, precisión y con un coste menor que el pintor. En esto estriba su fuerza, su gran importancia social, y no le asusta ningún pintor anticuado [...] Su labor principal es abandonar los principios de la composición pictórica en fotografía y hallar 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”. (Brik, 1926: 123-127. Algunas de estas páginas, contienen fotografías.)

Para el grupo, la fotografía, como producto *técnico*, era capaz de aportar a la representación artística soviética la posibilidad 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. A su vez, desde el punto de vista de la construcción formal de la imagen, aportaba (y solucionaba) dos de los problemas centrales del viejo arte: por un lado, permitía representar el espacio sobre una superficie plana sin recurrir exclusivamente a la perspectiva lineal; y por el otro, multiplicaba los puntos de vista del objeto de una manera rápida y sencilla. Como sintetizó Rodchenko: “Prefiero ver cosas ordinarias de un modo extraordinario” (Lodder, 2000: 297), 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”. (Rodchenko, 1928, citado en Lodder, 2000: 297)



Пионер — фото А. М. Родченко



1 мая 1928 г. в Москве — фото А. М. Родченко

Imagen. Rodchenko A. (1928a). *Novy LEF*, 6. Imagen. Rodchenko A. (1928b). *Novy LEF*, 6.

La cámara permitió controlar los movimientos y sumar a la representación fija el desplazamiento en el espacio como una nueva variante de expresión. El artista-fotógrafo podía ahora moverse alrededor del objeto representado y realizar producciones desde diferentes ángulos, generando un mejor vínculo con éste y con su espacio, en línea con los fundamentos teóricos del grupo.

Para los artistas visuales del grupo, como Vertov, Rodchenko, Popova y Tretyakov, entre otros, la máquina reunía todas las características para dejar atrás definitivamente al arte burgués, como pretendía el constructivismo, e iniciar el camino de construcción del arte del proletariado. Como *técnica social*³, incorporaba nuevas miradas a la construcción del Estado soviético ya que cualquier trabajador podía acceder a ella, a la vez que sumaba nuevos recursos formales a la representación artística, que permitían profundizar y representar de mejor manera las conexiones de la *byt*. 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-dieciséis 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”. (Vertov, 1923: 55)

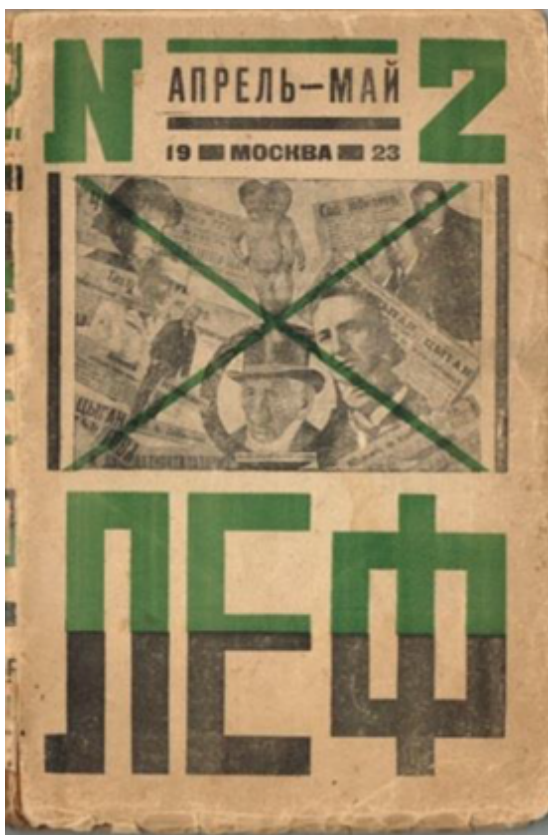


Imagen. Rodchenko, A. (1923). *LEF*, 2, Portada.

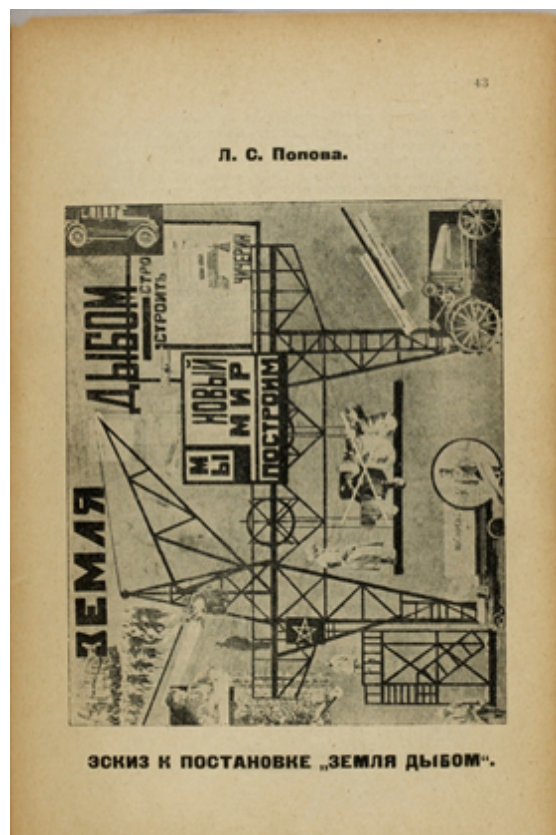


Imagen. Popova, L. (1923). *LEF*, 3. “Esbozo para la producción de *La retaguardia de la tierra*”.

Durante las primeras publicaciones de *LEF*, Rodchenko, Vertov y Popova pusieron el acento en la técnica del fotomontaje como la nueva forma estética y discursiva del arte soviético. En concordancia con la plataforma inicial del grupo, buscaban con sus obras transmitir un mensaje acerca de la nueva Rusia. La fotografía cobró relevancia como el sistema de representación capaz de expresar la *byt* rusa y el fotomontaje, como



técnica discursiva, fue el sistema de composición con el que mejor se expresó el contenido de sus obras visuales. La unión de diferentes imágenes fotográficas ofrecía una enorme plasticidad que les permitía —de forma novedosa— armar simbólicamente el mensaje, superando la ficción. Como técnica, el fotomontaje —la conexión entre diferentes imágenes fotográficas— permitía simbolizar la vinculación en el mundo real de las cosas y formar todo tipo de discursos.

En su artículo, 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”. (Vertov, 1923: 58)

Durante *Novy LEF*, en línea con el programa estético *faktográfico* propuesto por Tretyakov, desde el punto de vista fotográfico, el grupo hizo más hincapié en los *modos de apropiación* de la realidad o *el hecho*, es decir, en el acto previo a la toma y en las formas de creación de cada fotografía —única— como un discurso total. En este punto, dentro del mismo grupo hubo algunas disidencias acerca de cómo debía realizarse la construcción previa de cada fotografía como mensaje. Mientras Rodchenko y el grupo de la Nueva Visión⁴ preferían captar el *hecho* e investigar el *lenguaje 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” 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 nuestros nuevos hechos socialistas a través de la fotografía”. (Tupitsyn, 1992: 486)

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 —experimental y subversiva— del espectador y



del artista frente a la obra que no se limitase a la simple imitación o representación mimética del mundo material (Tupitsyn, 1992). 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 escritura; de hecho, en muchas de sus fotografías agregaba anotaciones o modificaciones creativas dentro de las imágenes con el objetivo de incentivar la lectura (Tupitsyn, 1992).

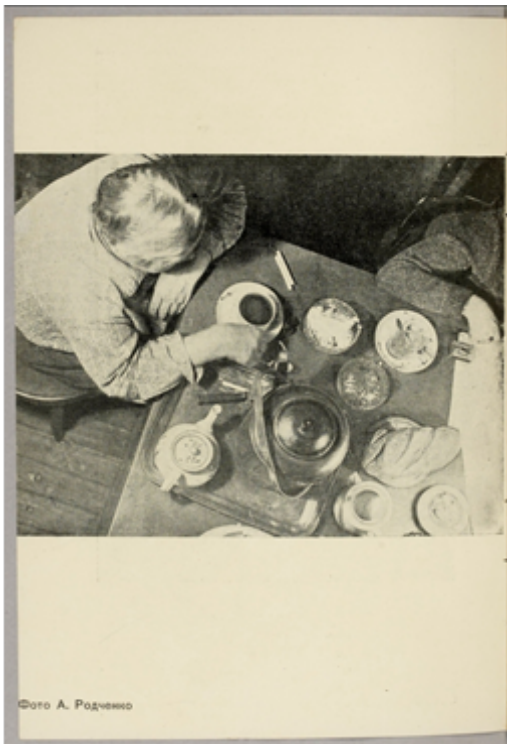


Imagen. Rodchenko, A. (1928c). *Novy LEF*, 12.

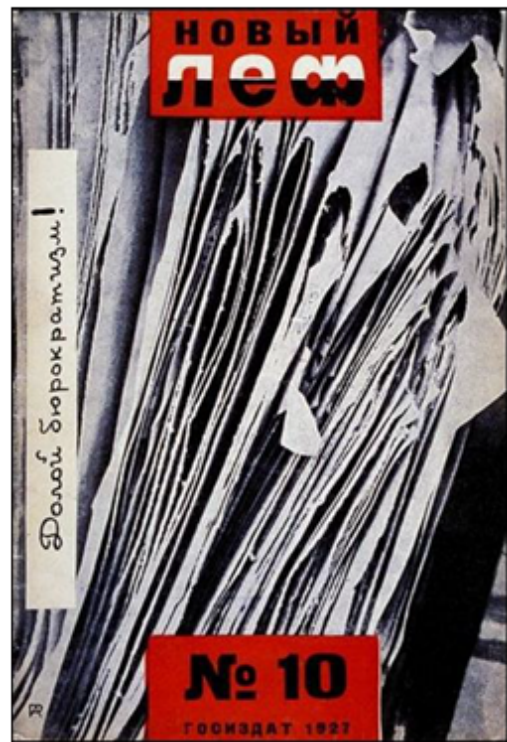


Imagen. Rodchenko, A. (1927). *Novy LEF*, 10, Portada.

Tretyakov y Brik, por otro lado, creían que la fotografía debía centrarse en un mensaje fotográfico que describiese los hechos cotidianos como *producto social*. Para Tretyakov y Brik, la fotografía directa debía hablar con rigor sobre las relaciones internas del objeto (o persona fotografiada) con los demás elementos de la escena, con su contexto social. 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,



entonces, toda fijación escénica del edificio será necesariamente artificial”. (Brik, 1928: 30)

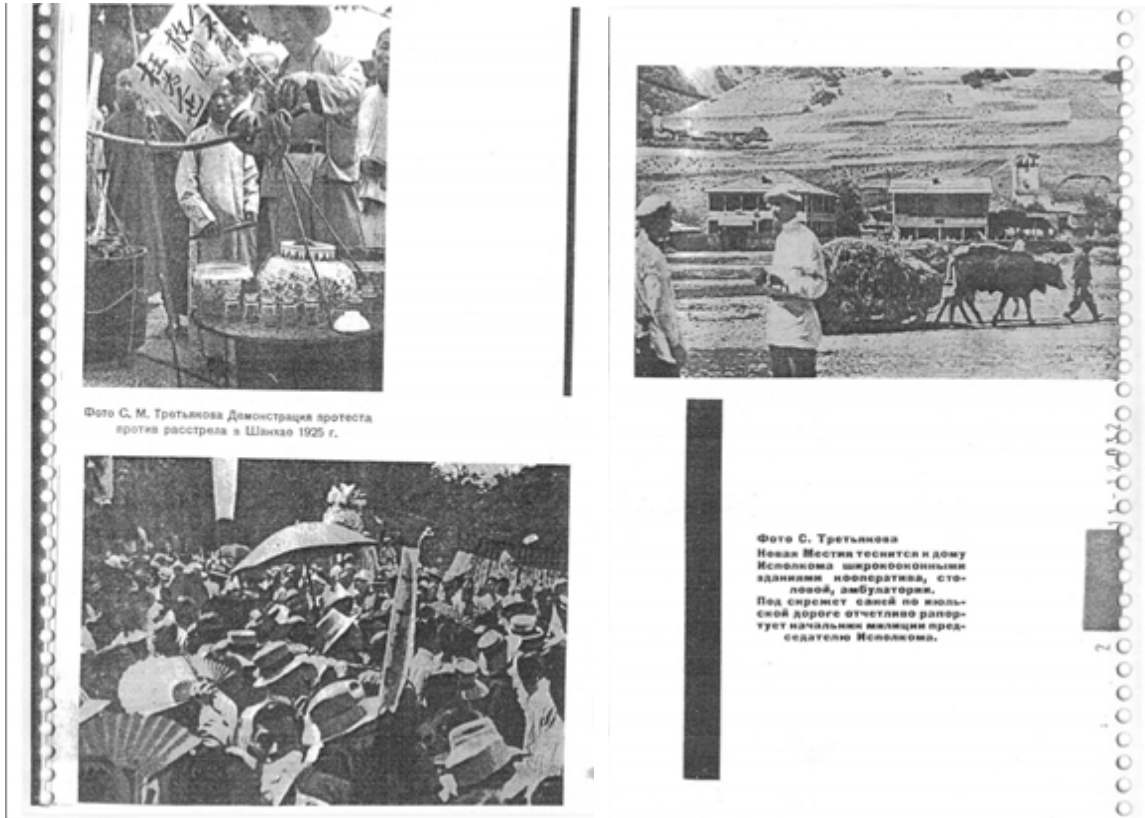


Imagen. Tretyakov, S. (1927a). *Novy LEF*, 5. “Manifestación contra el tiroteo en Shanghai en 1925”.

Imagen. Tretyakov, S. (1927b). *Novy LEF*, 11-12.

Brik criticaba a Rodchenko por la artificialidad de su toma fotográfica con ángulos en picado y tomas aberrantes. En la misma línea, Tretyakov, en su ensayo de 1929, 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” (Tretyakov, 1929: 61). En este sentido, para el teórico, la fotografía *faktográfica* debía hablar sobre las relaciones sociales inherentes a la cosa, no como un elemento aislado de la realidad cotidiana sino como un efecto de las prácticas humanas que se desarrollaban en ésta (Fore, 2011: 74).

Como sostiene Tupitsyn (1992), 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*. Sin embargo, la diferencia nodal entre los miembros del LEF también podría definirse como dos modelos fotográficos



técnicamente distintos en cuanto a la forma de representación del espacio y, en esta línea, en los tipos de discursos que expresaban. Mientras el grupo de fotógrafos seguidores de Rodchenko exploró las tomas a corta distancia, jugando con sus líneas, texturas y perspectivas de enfoque para dar un mensaje acerca de la intimidad del proceso revolucionario, los fotógrafos que seguían la perspectiva de Tretyakov y Brik defendieron el enfoque normal y las tomas más abiertas con la intención de describir con mayor claridad el contexto revolucionario y la sociedad soviética.

Sin embargo, tanto la investigación de Rodchenko y sus seguidores, como la rigurosidad de Tretyakov y Brik por los tipos de encuadres abiertos y por la visualización del espacio, demuestran cómo las imágenes fotográficas eran pensadas como nuevas formas estéticas pero también como *textos visuales*. En este sentido, en el afán por distanciarse de las líneas artísticas burguesas y de las de extrema izquierda, y por formar los lineamientos estéticos del nuevo arte revolucionario, el grupo ubicó a la fotografía en el centro de la escena artística visual por sus cualidades *técnicas* y, también, por su enorme potencialidad discursiva y *constructiva* de la nueva Rusia. De este modo, dotó de características semánticas a los signos formales fotográficos en consonancia con un tipo de arte revolucionario y productivista —el constructivismo— que no buscaba únicamente representar la realidad, sino que se propuso examinarla y *contribuir en su transformación*.

A partir de allí, se puede sostener que el grupo LEF tuvo una concepción amplia de la fotografía. Desde su punto de vista, la fotografía simbolizaba el nuevo arte en línea con la *modernización* de la Rusia Revolucionaria, pero también era la herramienta que permitía indagar y expresar los acontecimientos revolucionarios. Representaba los *hechos* y, a la vez, era un documento informativo, un *mensaje* que expresaba las nuevas relaciones humanas y los nuevos principios ideológicos. En otras palabras, el estudio “sin precedente” (citado en Fore, 2006: 8) del LEF, en palabras de Moholy Nagy, consistió entonces en concebir a la fotografía como nuevo arte revolucionario y como práctica semiótica que, liberado de las formas del pasado, permitía profundizar en la *construcción* de la Revolución.

El debate teórico sobre fotografía que se produjo al interior del grupo LEF significó un enorme aporte al estudio del arte fotográfico. Sin embargo, no pudo desarrollarse en profundidad, en primer lugar, porque las diferencias internas y el antagonismo con otros grupos impulsaron su disolución en 1930 (Stephan, 1981). Y en segundo lugar, por la posterior preeminencia que tuvieron los movimientos fotográficos de prensa que surgieron a partir de 1928, cuando el Departamento de Agitación y



Propaganda del Comité Central del Partido Comunista transformó el movimiento *amateur* en “corresponsales de prensa” (Legmany y Rouillé, 1988: 129), estimulado, a su vez, por la promulgación, en 1929, de una ley que controlaba la fotografía en espacios públicos (Wolf, 2010). A partir de entonces, las preocupaciones al interior del campo fotográfico llevaron a la discusión de otros cuestionamientos relacionados, principalmente, con los límites estéticos —y éticos— entre la documentación y la propaganda.

Reflexiones finales

En el recorrido realizado, se ubicó al grupo LEF dentro del contexto revolucionario y se analizó, específicamente, su concepción de la fotografía. Se mostró que, pese a las diferencias teóricas que tuvieron sus miembros, la fotografía fue concebida, en primer lugar, como la nueva herramienta artística de representación; y en segundo lugar, como el nuevo *lenguaje visual* que expresaba los cambios revolucionarios, en consonancia con el programa constructivista. Estas características de la imagen fotográfica puestas en valor por el grupo significaron, dentro del estudio de la *estética fotográfica*, una ruptura con su concepción predominante como imagen puramente mecánica. Al incorporar la visión semántica, el grupo avanzó hacia un concepto de fotografía más amplio que unificó lo estrictamente mecánico —la fijación del hecho cotidiano— con lo subjetivo —su mensaje—, impulsando, a su vez, su inserción en nuevas áreas de trabajo. En adelante, la fotografía se debatió entre el campo del arte y el de la política; o bien, entre la experimentación, la documentación y la propaganda. En efecto, este período puede considerarse el inicio de actuales formas de concepción y manipulación de la fotografía en los medios de comunicación (Del Río, 2010).

De esta manera, se intentó recuperar la trayectoria y discusiones del grupo LEF con el objetivo de aportar a un estudio complejo de la *estética fotográfica* que admita, a su vez, una vinculación abierta entre las formas estéticas, su contexto y las formas de participación política. El presente artículo buscó dar un primer paso en esta línea con el fin, también, de contribuir a una mirada abierta de la fotografía, no como mera herramienta técnica de representación sino como imagen que reúne elementos del tiempo, del espacio y del sujeto como una forma de conocer, pensar y participar del mundo.

Referencias bibliográficas

ARVATOV, B. (1925 [1997]). “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the



- Formulation of the Question)". *OCTOBER*, 81, 119-128.
- ASEEV, N.; ARVATOV, B.; BRIK, O.; KUSHNER, B.; MAYAKOVSKY, V.; TRETYAKOV, S. y CHUZHAK, N. (1923 [1971]). "¿Por qué lucha el LEF?". En R. Sherwood (ed.), "Documents from Lef", *Screen*, 12-4, 25-100.
- BRIK, O. (1924 [2010]). "El desglose de VKhUTEMAS: informe sobre la condición de los Talleres Artísticos-Técnicos Superiores". *OCTOBER*, 134, 87-89.
- BRIK, O. (1926 [2004]). Fotografía versus pintura. En J. Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica*, pp. 121-127. Barcelona: Gustavo Gili.
- BRIK, O. (1928). "De la imagen a la foto". *Novy LEF*, 3, 29-33. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].
- BRIK, O. y MAYAKOVSKY, V. (eds.). (1923). "LEF y Marxismo". *LEF*, 4, 213-216. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].
- BRIK, O. y MAYAKOVSKY, V. (eds.). (1924a). "LEF y MAPP". *LEF*, 4, 1-3. Recuperado en <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].
- BRIK, O. y MAYAKOVSKY, V. (eds.). (1924b). "¡No comercialice con Lenin!". *LEF*, 5, 3-4. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].
- BUCHOLH, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- DE LANDA ACOSTA, C. (s/f). *El constructivismo y la nueva visión*. Recuperado en: <https://archive.org/details/Httpsiberoamericana.academia.edu/CarlosdeLanda> [consulta: 12 de marzo de 2018].
- DE MICHELI, M. (1966 [2000]). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- DEL RÍO, Víctor. (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada.
- FORE, D. (2006). "Introduction". *OCTOBER*, 118, 3-10.
- FORE, D. (2011). "Conquistar el tiempo". *Carta*, 2, 70-74.
- GAN, A. (1922 [1976]). Constructivism. En J. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, pp. 214-224. New York: The Viking Press.
- GOUGH, M. (2011). "Sergey Tretyakov, fotógrafo de hechos". *Carta*, 2, 75-77.
- GOUGH, M. (2014). "Lissitzky on Broadway". En M. Abbaspour, L. A. Daffner y M. Morris Hamburg (eds.), *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art. Recuperado de: <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays> [consulta: 23 de febrero

de 2018].

KIAER, C. (1996). "Rodchenko in Paris". *OCTOBER*, 75, 3-35.

LEDEZMA, J. (2011). El Frente de Izquierda de las Artes (LEF). Hacia el desarrollo técnico de los hechos revolucionarios. En R. Ferre (ed.), *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, pp. 124-157. Madrid: La Caja.

LEGMANY, J. C. y ROUILLÉ, A. (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.

LODDER, C. (2000). "Promoting Constructivism: Kino-fot and Rodchenko's Move into Photography". *History of Photography*, 24-4, 292-299.

POPOVA, L. (1923). "Esbozo para la producción de La retaguardia de la tierra" [imagen]. *LEF*, 3, 43. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 23 de febrero de 2018].

RIBALTA, J. (ed.) (2010). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*. Barcelona: TF Editores.

RODCHENKO, A. (1923). [Imagen] Portada. *LEF*, 2. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].

RODCHENKO, A. (1927). [Imagen] Portada. *Novy LEF*, 10. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].

RODCHENKO, A. (1928a). [Imagen] *Novy LEF*, 6, pp. s/n. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].

RODCHENKO, A. (1928b). [Imagen] *Novy LEF*, 6, pp. s/n. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].

RODCHENKO, A. (1928c). [Imagen] *Novy LEF*, 12, pp. s/n. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].

STEPHAN, H. (1981). *"Lef" and the Left Front of Arts*. Munich: Verlag Otto Sagner.

TRETYAKOV, S. (1923). "¿Desde y hacia dónde? (perspectivas del futurismo)". *LEF*, 1, 192-203. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 23 de febrero de 2018].

TRETYAKOV, S. (1928). "Novedades". *Novy LEF*, 9, 1-5. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 23 de febrero de 2018].

TRETYAKOV, S. (1927a). "Manifestación contra el tiroteo en Shangai en 1925" [imagen]. *Novy LEF*, 5. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 23 de febrero de 2018].

TRETYAKOV, S. (1927b) [Imagen] *Novy LEF*, 11-12, pp. s/n. Recuperado en: <https://monoskop.org/Lef> [consulta: 14 de marzo de 2018].



- TRETYAKOV, S. (1929 [2006]). "The Biography of the Object". *OCTOBER*, 118, 57-72.
- TROTSKY, L. (1922-1923 [1992]). From Literature and Revolution. En Ch. Harrison y P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990*, pp. 427-431. New Jersey: Blackwell.
- TUPITSYN, M. (1992). Fragmentation versus Totality: The Politics of (De)framing. En Solomon R. Guggenheim Museum; State Tretyakov Gallery; State Russian Museum y Schirn Kunsthalle Frankfurt, *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Gard 1915-1932*, pp. 483-496. New York: Guggenheim Museum.
- VERTOV, D. (1923 [1971]). "Directores de películas, una revolución". En R. Sherwood (ed.), "Documents from Lef", *Screen*, 12-4, 25-100.
- WOLF, E. (2004). "The Context of early Soviet Photojournalism, 1923-39". *Zimmerli Journal*, 2, 106- 117.
- WOLF, E. (2010). La Unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria. En J. Ribalta (ed.), *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, pp. 32-50. Barcelona: TF Editores.
- ZELINSKY, K. (1925 [1971]). "Dos palabras sobre constructivismo". En R. Sherwood (ed.), "Documents from Lef", *Screen*, 12-4, 25-100.

Notas

¹ Una vez permitidas las publicaciones privadas por la NEP, Brik y Mayakovsky, en noviembre de 1921, acudieron a Anatoly Lunacharsky (el Comisario para la Educación y las Artes) 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 Nikolay Aseev, Boris Arvatov y Nikolay Chuzhak, entre otros, realizaron publicaciones y libros en Riga. Luego fue disuelta y sus participantes regresaron a Moscú (Stephan, 1981).

² 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" (Brik y Mayakovsky, 1924b: 3-4). Por otro lado, 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".

³ Durante los primeros años revolucionarios, las concepciones teóricas y artísticas fusionaron abiertamente lo *ideológico* y lo *formal*. El concepto de *técnica* hacía referencia, entonces, no sólo al *material* que representaba la nueva Rusia Revolucionaria, sino también a la forma en que se concebía la nueva *existencia* rusa. En palabras de Alexey Gan (1922: 134), teórico constructivista: "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".

⁴ Este grupo estuvo conformado por Gan, Vertov y Rodchenko, entre otros, quienes hacían hincapié en la formación de 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 conoce a este tipo de artistas: "Nueva Visión". (de Landa Acosta, s/f).

Fecha de recepción: 15 de abril de 2018. Fecha de aceptación: 6 de junio de 2018.