

La fotografía en el simbolismo y el constructivismo rusos. Reflexiones en torno a su ontología

Photography in Russian symbolism and constructivism. Reflections on his ontology

 **Renata Carla Finelli**
 renatafinelli@mi.unc.edu.ar
 Universidad Nacional de Córdoba (UNC)- Centro
 de Investigaciones Filosóficas (CIF), Argentina

Recepción: 01 Agosto 2021
 Aprobación: 01 Diciembre 2021
 Publicación: 01 Junio 2022

Cita sugerida: Finelli, R. C. (2022). La fotografía en el simbolismo y el constructivismo rusos. Reflexiones en torno a su ontología. *Revista de Filosofía (La Plata)*, 52(1), e040. <https://doi.org/10.24215/29533392e040>

Resumen: El presente trabajo examina las imágenes fotográficas publicadas en la revista prerrevolucionaria *Mir iskusstva*, entendida como uno de los íconos del simbolismo ruso de fin de siglo, y las compara con las fotografías de las revistas constructivistas *LEF* y *Novyy LEF*, revistas emblemáticas de la vanguardia soviética de principios de siglo XX. La investigación sostiene como hipótesis principal que cada revista definió a la fotografía según las creencias y convicciones de cada contexto artístico. Como hipótesis secundaria, se afirma que la fotografía se encuentra íntimamente ligada a su tiempo y que fueron los discursos de cada contexto histórico los que determinaron su ontología.

Palabras clave: Fotografía, Estética, Rusia Imperial, Unión Soviética.

Abstract: The present work examines the photographic images published in the pre-revolutionary magazine *Mir iskusstva*, understood as one of the Russian symbolism icons of the end of century, and compare them with the photos of the constructivist magazines *LEF* and *Novyy LEF*, flagship journals of the Soviet avant-garde of the beginning of the twentieth century. The main hypothesis argues that each magazine defined photography according to the beliefs and convictions of each artistic context. As a secondary hypothesis, affirm that photography is intimately linked to its time and that it was the discourses of each historical context that determined its ontology.

Keywords: Photography, Aesthetics, Imperial Russia, Soviet Union.

Introducción

La imagen fotográfica¹ sigue ocupando un lugar central en los estudios de la estética moderna. Las nuevas tendencias teóricas han reavivado los debates sobre su ontología² y, sobre todo, han puesto en tela de juicio viejas caracterizaciones basadas en su vínculo con lo real (Barthes, 1980; Dubois, 2008). El presente trabajo ofrece una revisión de algunas concepciones de la fotografía en dos momentos diferentes de su historia que, hasta el momento, han sido poco



explorados. Por un lado, el simbolismo ruso, un estilo artístico complejo, multiforme y ligado a la aristocracia; por otro lado, el constructivismo soviético, racional, heterogéneo y materialista.

Ambos movimientos se caracterizan por ser radicalmente opuestos o antagónicos dentro de la historia del arte. Sin embargo, para la historia de la fotografía, constituyen dos momentos muy significativos ya que dan forma a tres de las concepciones más comunes sobre la imagen fotográfica: como espejo de lo real, como transformación y como huella. Se ofrece aquí una lectura original de ambos períodos centrada en el análisis de tres revistas emblemáticas. Por un lado, *Mir iskusstva* (El mundo del arte, 1898-1904), entendida como uno de los íconos del simbolismo ruso de fin de siglo, y, por otro lado, las revistas de la vanguardia soviética constructivistas *LEF* y *Novyy LEF* (*Frente de Izquierda de las Artes* y *Nuevo Frente de Izquierda de las Artes*, 1923-1928).

La investigación compara las tres publicaciones con el objetivo de clarificar cómo fue definida la fotografía por sus teóricos y qué lugar ocupaba en cada una de ellas. Como hipótesis principal se sostiene que cada revista definió a la fotografía según las creencias y convicciones de su contexto artístico. Como hipótesis secundaria se afirma que la fotografía se encuentra íntimamente ligada a su tiempo y que fueron los discursos de cada contexto histórico los que determinaron su ontología.

El simbolismo y la revista *Mir iskusstva*

Se marca el inicio del simbolismo en Rusia en 1892 con la publicación de un volumen de poesías llamado *Sobre las causas del declive y sobre los nuevos caminos de la Literatura Rusa Contemporánea* de Dmitriy Sergéevich Merezhkóvskiy, seis años más tarde que Jean Moréas publicara, en París, el “Manifiesto Simbolista” (1886) en el suplemento literario del periódico *Le Figaro*. Al igual que el simbolismo francés, fue antes que nada una nueva actitud frente al arte y la realidad que se oponía al clasicismo oficial y a la racionalidad científica del siglo XIX. Es decir, no fue solamente un movimiento artístico y literario sino también una nueva corriente estética y filosófica sobre los acontecimientos de la vida. En Rusia, a su vez, significó la primera ola de modernidad que llegó a la cultura eslava.

El realismo había estado en boga de la mano del grupo de pintores Itinerantes (*Peredvizhniki*) quienes se habían separado de la Academia de las Artes en 1860 y circulaban sus obras por los pueblos con la intención de llevar el arte a las masas. “La realidad es más bella que su representación artística” (Gray, 1962, p. 10), aclamaba Nikolái Chernyshevskiy, uno de sus teóricos más influyentes. Junto a Fëdor Dostoyevskiy, Lev Tolstoy e Iván Turgénev, representaban una corriente artística anclada en la tradición rusa, el romanticismo alemán y el neoclasicismo, conocida con el nombre de Edad de Oro de la literatura rusa.

La corriente simbolista o modern³ es conocida por estar dentro de la Edad de Plata de la literatura rusa, que se inicia con la muerte de los grandes escritores de la Edad de Oro - Dostoyevskiy, en 1881 y Turgénev, en 1883- y finaliza en 1917 con la Revolución. Contrariamente al realismo, se opuso al romanticismo naturalista o costumbrista y a la utilidad social del arte, sin una estética formal determinada conformando un movimiento amplio, heterogéneo e, incluso, estéticamente contradictorio (Maliavina, 2002). Como sostiene Balakian (1969): “desde el

principio, este movimiento híbrido ha planteado un difícil problema a la investigación: la clasificación de los escritos, profusos y aparentemente dispares en cuanto a forma e intención, unidos por una designación que desde el principio tuvo múltiples facetas” (p.15).

Dada su complejidad, las investigaciones suelen distinguirlo por etapas, a saber, simbolistas mayores, de 1890, y simbolistas menores, de 1900 (Peterson, 1995); por polos geográficos, San Petersburgo y Moscú (Maliavina, 2002); o bien, por intereses, simbolistas occidentalizados y simbolistas defensores del folclore local (Virelli, 2012). Siguiendo la clasificación por etapas, dentro de los simbolistas mayores se encontraban poetas como Merezhkóvskiy, Valeriy Bryusov -quien había comenzado sus estudios traduciendo obras de Maurice Maeterlink y Paul Verlaine- Zinaida Gippius, Fëdor Sologub, Konstantin Bal'mont y Aleksandr Dobrolyubov -poeta que había ganado fama no por sus obras sino por su estilo de vida decadente-, Nikolay Minskiy, entre otros. Sus poemas contenían temas místicos como la muerte, Dios o la predestinación y hacían culto al individualismo extremo. La segunda ola, de simbolistas menores, -entre quienes estaban Andrey Bely, Alexander Blok, Vyacheslav Ivanov y Sergey Solov'yev, sobrino del filósofo Vladimir Solov'yev- fue menos individualista y estuvo fuertemente ligada al pensamiento idealista del filósofo ruso Solov'yev. Entendían al simbolismo como un tipo de sensibilidad hacia el mundo y tocaban temas teúrgicos como la creación divina y la feminidad eterna, representada en la luminosidad y la belleza (Maliavina, 2002).

La publicación de los poemas iba acompañada de imágenes que dialogaban o bien, que representaban pictóricamente sus contenidos. Dentro del periodo de auge del simbolismo -entre 1900 y 1910- una de las revistas ilustradas más importantes fue *Mir iskusstva* (*Mundo del arte*, 1898-1904), creada por un grupo de aficionados al arte de San Petersburgo ligados con la aristocracia. Su intención fue llevar el arte ruso a Occidente “para hacerlo grande y conocido” (Pyman, 1994, p. 93). Editada y promovida por Sergey Dyágilev, -crítico de arte, quien posteriormente, alcanzaría fama por las producciones del ballet ruso-, por Aleksandr Benois como director de arte -pintor y escenógrafo ruso de familia de origen francés- y Dmitriy Filósofov como editor literario.

La revista fue hecha con papeles especiales de diferentes tipos según el uso⁴ y era distribuida para un grupo selecto y aristocrático. Fue concebida como “objeto de arte” (Virelli, 2012, p.115), siguiendo los modelos de revistas extranjeras como *The Savoy* o *The Yellow Book*. Invitaba a publicar a autores simbolistas o a quienes tenían tendencias literarias o artísticas modernas. Merezhkovskiy, Gippius, Minsk y Sologub contribuyeron los primeros años, y Bryusov y Bely comenzaron a contribuir a partir de 1902. Dada la aspiración internacional del movimiento y de la revista, participaron tanto pintores alemanes (Heinrich Vogeler), nórdicos (Aleksi Gallen-Kallela), suizos (Arnold Böcklin), como rusos (Mikhail Vrubel', Mikhail Botkin, Konstantin Bogayevskiy y Lev Bakst). Sus pinturas se contraponían al realismo de los pintores Itinerantes y, en lugar de representar la visión ordinaria de la vida cotidiana, representaban el sentido místico u oculto de lo natural, explorando la imaginación y eludiendo la mera observación.



Fuente: A. Böcklin (1901). *Mir iskusstva*, 2 y 3, p. 19.

Las imágenes fotográficas también formaron parte de la revista, ilustraban y acompañaban los artículos de opinión, traducciones, cuentos y crónicas. En las publicaciones de 1899, las fotografías aparecían intercaladas con textos y pinturas. A partir de 1901, la revista cambió su diseño editorial y las imágenes pictóricas y fotográficas se publicaban por separado de los textos, todas juntas y, muchas veces, a página entera, otorgándoles una mayor distinción a este tipo de reproducciones. Por lo general, las fotografías mostraban objetos artísticos como piezas de madera tallada de época, esculturas, artículos de cerámica, o bien, edificios, salones, recámaras o terrazas-jardines de palacios con esculturas y arreglos florales. Independientemente del texto que acompañaba la imagen, la fotografía se utilizaba para ilustrarlo de manera indirecta ya que los textos no hacían referencia directa a ésta.

La perspectiva adoptada por los fotógrafos era un encuadre normal, las imágenes estaban correctamente expuestas, sin altos contrastes y luces parejas. Los fotógrafos no firmaban sus imágenes, sin embargo, no actuaban como meros operadores de la máquina ya que, por la calidad de las imágenes, se observa un conocimiento de la técnica e incluso, inclinaciones o conocimientos artísticos. No se publicaron retratos fotográficos a pesar de ser uno de los usos más comunes de la fotografía de fines del siglo XIX. El referente de las fotografías de *Mir iskusstva* no eran personas, eran objetos considerados obras de arte, artesanías complejas o bien, espacios arquitectónicos que contenían objetos artísticos.

En el artículo “Idealismo y Realismo” de Vl. Galyev, publicado en *Mir iskusstva* de 1899, se reflexiona específicamente sobre la imagen fotográfica y su lugar en el mundo del arte dado su creciente uso y expansión como herramienta de representación:

El arte no es más que una explicación de la naturaleza, entendida en toda su fuerza. Si el arte fuera una simple imitación de la naturaleza, que a veces es aceptada por la mayoría, una fotografía exitosa podría reemplazar todo tipo de imágenes. Pero, ¿por qué siempre preferimos las fotos a una buena imagen?

Todos estamos directamente involucrados, jugando un papel u otro en el banquete de la vida y, por lo tanto, más o menos conocemos la vida. ¿Por qué los artistas y poetas nos regalan novelas y obras de teatro, cuando la experiencia personal está a disposición de todos?

El asunto en esto, es que la gran variedad de hechos y fenómenos externos que observamos por casualidad, como espectadores o que experimentamos como participantes, está lejos de agotar toda la vida y no solo no la comprende, sino que oscurece el espíritu y el significado de la vida (...)

Eso es lo que esperamos del artista, que descubre el espíritu y el significado de los hechos, comprenderlos, colocarlos para que se vea su relación mutua, la relación de lo privado con lo común, con lo inmutable, lo rápido con lo eterno para plantear e iluminar los objetivos más importantes y típicos a los que toda representación artística de la vida real debe aspirar.

Y como lo demuestra la historia, siempre y en todas partes, los creadores del arte, por la fuerza de su talento, convirtieron la realidad no armónica en una obra de arte armoniosa, elevaron lo privado a lo común y, a través de la belleza, se acercaron a los ideales (Galyev, 1899, pp. 90-92).⁵

Según Galyev, las fotografías pertenecían al ámbito de la vida y por eso, se las prefería, porque eran familiares, representaban lo conocido; sin embargo, más allá de su atracción, éstas no podían reemplazar el trabajo del pintor. El fotógrafo no era capaz de ordenar armoniosamente los hechos caóticos de la vida y la naturaleza, sino que simplemente los imitaba. Para el autor, el objeto artístico, para ser considerado como tal, debía pasar por el tamiz del ingenio del artista quien, con su talento, elevaba los acontecimientos de la vida a la categoría de arte a través de la pintura, la escultura o la arquitectura. La simple visión de la realidad que ofrecía la fotografía reducía la naturaleza como fenómeno estético y no lograba explicar su espíritu impulsivo, caótico y azaroso. Por ser producto de una máquina, la imagen fotográfica carecía del espíritu significador y revelador del artista.

Las palabras de Galyev recuerdan las reflexiones de Charles Baudelaire, uno de los poetas y críticos de arte francés que más influyó en el simbolismo quien, en 1859, -cuando el daguerrotipo alcanzaba fama por la reproducción de retratos- definió a la fotografía como el refugio de los pintores fracasados y como sirvienta de las artes y las ciencias (Baudelaire, 2005) y al artista como el que ordena y clasifica los materiales de la naturaleza (Baudelaire, 1995).

Baudelaire en Francia y, cuarenta años más tarde, Galyev en Rusia, tenían la misma preocupación: el avance de la fotografía en el terreno del arte. Para ambos, una imagen fotográfica no podía ser considerada una obra de arte porque no ayudaba a comprender los hechos de la naturaleza, sino que se limitaba a imitarlos sin la magia del artista-genio. A partir de estas consideraciones, se comprende por qué *Mir iskusstva* no incluía retratos fotográficos en sus publicaciones; no sólo porque la máquina no podía reemplazar la tarea del artista, sino también porque

el retrato aún era, para los críticos simbolistas, un terreno de la pintura. La técnica podía reproducir la materia, no dominarla. La fotografía sólo podía copiar objetos que ya habían pasado por el tamiz del artista. Su encanto residía en los objetos artísticos que ella exhibía, no en su imagen.

Sin embargo, y dejando de lado las apreciaciones teóricas de estos críticos simbolistas, resulta paradójico el lugar que ocupaba la imagen fotográfica en *Mir iskusstva*. En la revista, tenían igual espacio físico reproducciones pictóricas consideradas obras de arte y reproducciones fotográficas a las que se les negaba el concepto de obra. En otras palabras, convivían imágenes pictóricas simbolistas caracterizadas por sus representaciones mitológicas contrapuestas al realismo e imágenes fotográficas cuyo único valor era la representación mimética de lo real, sin modificaciones o alteraciones. Siguiendo a Walter Benjamin (2003), se puede afirmar que el valor expositivo de ambas representaciones como copias era lo que les otorgaba la misma valía dentro de la revista. Sin embargo, dadas las características de la revista -la calidad de su impresión y el lugar que ocupaba en la cultura aristócrata rusa- en estas fotografías imperaba también un valor de culto que hacía que ocupasen lugares de privilegio dentro de la publicación.

Como explica Michel Frizot (2009), la imagen fotográfica como imagen técnica significó una ruptura fundamental y fundadora en cuanto a la percepción y al modo de hacer imágenes. Con la aparición de la fotografía y su difusión, los “hombres de arte” se vieron frente a un nuevo tipo de imagen cuyas cualidades inéditas podían apreciar a la vez que observaban su nacimiento” (Frizot, 2009, p.273). Por primera vez, eran testigos presenciales de nuevas formas artísticas, algo que no habían podido realizar con la pintura o la escultura.

El nacimiento de la fotografía trajo consigo un nuevo tipo de imagen capaz de funcionar a partir de reglas preestablecidas que cautivó a los consumidores de arte. La máquina fotográfica, con sus lentes y procedimientos físicos y químicos, trajo también un imaginario⁶ particular y específico que fundó un nuevo valor de culto en torno a las imágenes técnicas. Mirar fotografías implicaba apreciar la existencia de un modo diferente. Comprometía sensaciones, emociones y creencias que permitían nuevas formas de conexión con el mundo (Frizot, 2009).

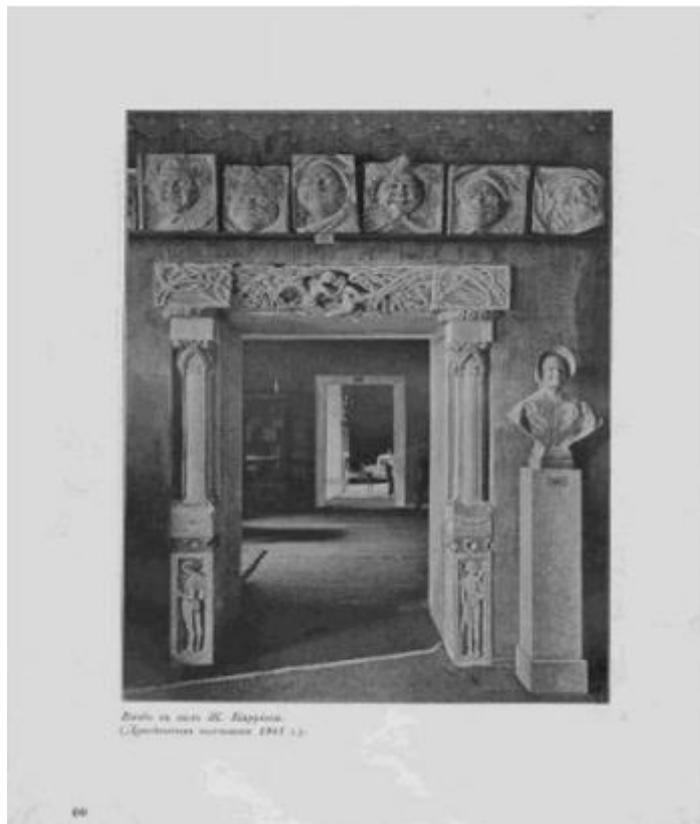
La fotografía significó una revolución técnica en el modo de hacer imágenes que no pasó inadvertida. Como precursores de las tendencias modernas en el arte, los editores y consumidores de *Mir iskusstva* concibieron la fotografía como un arte autónomo, con sus propias reglas e imaginario. La revista publicaba las críticas que tenían los teóricos de arte a la fotografía, pero también reconocía su estatus como imagen técnica, no sólo como imagen mimética de lo real. No fue su vínculo con el realismo lo que los cautivó sino el proceso para obtener la imagen y el imaginario particular que despertaba. En este sentido, las imágenes fotográficas ocuparon un rol ambiguo dentro del ambiente simbolista ruso y, particularmente, dentro de la revista *Mir iskusstva*. Por un lado, bajo la mirada de sus teóricos, era una servidora de las artes mayores, documentaba, daba testimonio y exponía las piezas y lugares artísticos y, por otro, bajo la mirada de los consumidores y exploradores de tendencias artísticas modernas, tenía un valor de culto que la situaba en los terrenos del arte.



Александр в Мюнхене.
Скульптор М. П. Коробов.

32

Fuente: *Mir iskusstva* 1901, 8 y 9, p. 89.



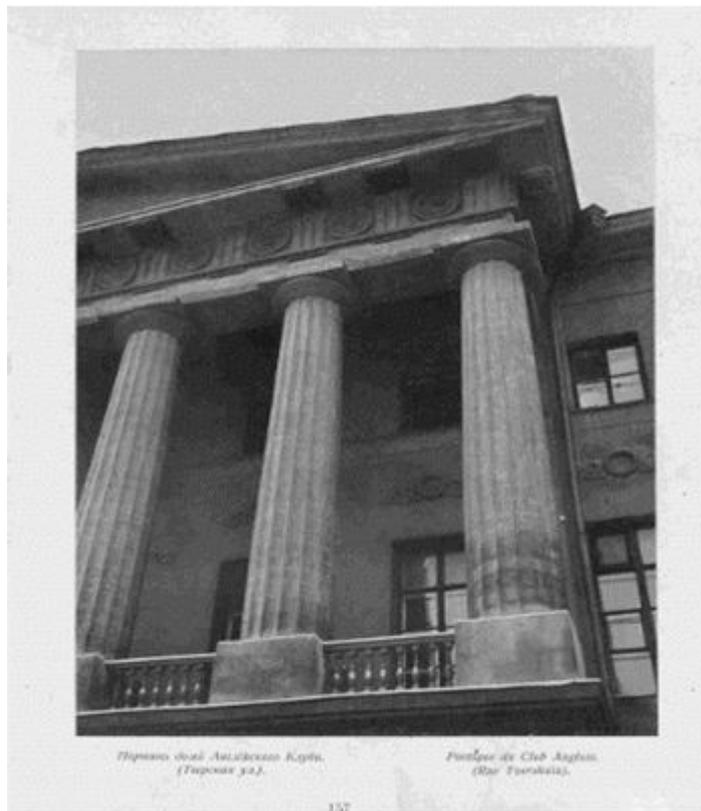
Вход в зал В. Савина.
Архитектор Николай 2. 1901 г.

34

Fuente: *Mir iskusstva* 1901, 2 y 3, p. 52.



Fuente: *Mir iskusstva*, 1903, 5 y 6, p.224.



Fuente: *Mir iskusstva*, 1904, tomo 12, p. 157

El constructivismo y las revistas *LEF* y *Novy LEF*

El Constructivismo comenzó a formarse luego de la Revolución, impulsado por el clima social y revolucionario de estos años. Se puede denominar como constructivistas a un conjunto de estilos muy diferentes entre sí como el de Naum Gabo, Antuan Pevzner, Vladimir Tatlin, de los miembros del Instituto de Cultura Artística (*Institut Judózhbestvennoi Kulturi*), el primer grupo de Constructivistas en Acción, El Lissitzky, la obra de László Moholy-Nagy en Alemania, entre muchos otros artistas. Ahora bien, si se tuviese que encontrar un hilo conductor entre ellos, se puede afirmar que todos tuvieron una nueva actitud con respecto a la producción artística que, como señala Lodder (1987) veía al objeto artístico como un todo organizado que obedecía a leyes y técnicas específicas.

El nuevo contexto político e ideológico revolucionario influenció en la búsqueda artística y personal de muchos artistas. Algunos iniciaron un camino propio de exploración –como Gabo y Pevzner– 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 Judózhbestvenno-Tekhnícheskiye Masterskiye*), 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 prerrevolucionaria, combinaban los aspectos básicos de la pintura extraídos de los movimientos europeos –como cubismo y futurismo italiano– o del rayonismo y suprematismo, 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” con una estructura similar a la de un pájaro, puede considerarse un modelo de los estudios que se realizaban en los Talleres (Ferré y Grifol, 2012). De formas redondeadas, suaves y puras reunía viejas expresiones del Rayonismo –como la *faktura* (materialidad), 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 objeto artístico y su espectador.

En 1921, se formó el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, subordinado al Instituto de Cultura Artística y conformado por Alexandr Ródchenko, Várvara Stepánova, Alexey Gan, Karl Ioganson, Konstantin Medunestskiy y los hermanos Georgy y Vladímir Stenberg. Su programa intentó dar curso a la producción artística y, en cierto sentido, acabar con las disputas acerca de la verdadera forma revolucionaria de hacer arte. En 1922 Alexei Gan, lanzó el libro *Constructivismo* donde sentó las bases teóricas del movimiento y, en 1923, el poeta Vladimir Mayakovskiy junto a artistas y críticos de arte como Alexander Ródchenko y Dziga Vertov, Mikhaíl Kauffman, Lyubov’ Popova, Sergey Tretyakov, Sergey Eyzenshteyn, entre otros, lanzaron la revista *LEF* (*Levy Front Iskusstv*) con el objetivo de promover un estilo intelectual y productivo que reafirmase las conquistas del arte constructivista.

La revista *LEF* ocupó un lugar central en el campo de las artes en los años veinte de una Rusia que comenzaba a crecer, en gran parte, por las nuevas políticas de importación que permitía la Nueva Política Económica. *LEF* se autoproclamó la encargada de “reunir en un solo bloque todas las fuerzas de izquierda” (Sherwood, 1971, p. 35) que habían surgido y de “reafirmar las conquistas de la Revolución de octubre y reforzar el arte de izquierda” (Fernandez Buey, 1973, p. 92). Tuvo una tirada de 1500 ejemplares en donde se centraban los principales debates de la época respecto al nuevo arte. Sus miembros concebían a la fotografía como el nuevo lenguaje artístico de la Revolución y rechazaban la pintura como modo de representación. Uno de sus principales teóricos, Osip Brik, expresó, de este modo, en qué consistía el trabajo del fotógrafo de entonces:

(...) 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, 2003, p. 127).

En su primera plataforma de los años 1923-1925, la revista publicó pocas imágenes; sin embargo, destacó el fotomontaje y la yuxtaposición de imágenes, letras o líneas por sobre la fotografía directa. En sintonía con su primera visión del arte -más futurista-, los trabajos fotográficos intentaban dar un mensaje a los trabajadores rusos y el fotomontaje era la mejor forma de expresar ese mensaje ya que permitía la manipulación de imágenes reales, precisas, que causaban mayor impacto⁷.

En *LEF*, las obras no tenían como único fin su exhibición, sino que comenzaron a ser apreciadas por su valor de uso. De este modo, se publicaron, además de fotomontajes, carteles, planos arquitectónicos o portadas de libros. En su segunda plataforma, llamada *faktográfica*, en *Novyy LEF* (1927- 1928), el grupo abandonó la escritura ficcional del futurismo y la reemplazó por “la escritura de los hechos” una idea que ya contemplaba Tretyakov en el último número de *LEF* (Stephan, 1981). En esta nueva plataforma, las notas de viajes y los diarios tomaron mayor relevancia que la poesía. La fotografía tuvo mayor protagonismo y comenzó a publicarse en las páginas centrales de la revista, se dejó de lado la publicación de fotomontajes y se prefirió la fotografía directa -*faktográfica*-, sin intervenciones de post-revelado y que tomaba lo real -los hechos de la vida cotidiana (en ruso, *byt*) - como base de la composición.

Al interior del grupo, hubo diferencias respecto a cómo debía realizarse la composición *faktográfica*. Los fotógrafos más experimentales –como Alexandr Ródchenko– hacían un uso libre de la cámara, jugando con los puntos de vistas, los contrastes, las líneas y las texturas. Mientras que los *faktógrafos* más comprometidos por la documentación del hecho, –como Sergey Tretyakov– daban importancia a la acumulación y atestiguamiento de las imágenes –el archivo– y realizaban un tipo de composición tradicional con puntos de vista normales, encuadres abiertos y poco contraste. Al hacerse mayor hincapié en la fotografía directa, en *Novyy LEF*, se exploraron también los diferentes usos de la técnica fotográfica. Se publicaron fotogramas de películas exhibidos como fotografías, negativos, fotografías con doble exposición, etc.

En *LEF* y en *Novyy LEF*, la fotografía se posicionó como obra de arte desde el primer momento no sólo teóricamente con el renombrado artículo “Fotomontaje” realizado en el segundo año de publicación de la revista, sino también visualmente. En ninguna de las dos revistas se publicaron reproducciones pictóricas; sin embargo, el retrato fotográfico clásico como estilo, no formó parte de la revista constructivista a pesar de que era estudiado en talleres y divulgado en otras publicaciones ilustradas como *Sovetskoe Foto*. La figura humana aparecía vinculada a su espacio cotidiano, siguiendo un estilo artístico abiertamente marxista en el que se buscaba valorizar los vínculos entre los objetos de uso cotidiano y las personas, o bien, entre las personas y sus lugares comunes. Como expresó el teórico Boris Arvatov: “el LEF es la única o casi la única revista que busca el método marxista del arte” (Stephan, 1981, p. 67), y para llegar a esto, como expresó Boris Arvatov (1997) teórico del grupo, debían conocerse “los diferentes tipos de relaciones entre las personas y las cosas, el substrato socio-histórico de estas relaciones” (p.121). De este modo, la fotografía buscaba romper con el viejo sentido de cosa cotidiana (*byt*) escindido de su contexto y reemplazarlo por el nuevo sentido de cosa colectiva o integrada (Arvatov, 1997) promovido por los principios del comunismo.

Las grandes estructuras de hierro, los edificios modernos, las torres de electrificación y todos los avances que se realizaban en la Rusia revolucionaria fueron objetos de la cámara. Las fotografías atestiguaban el modo de vida soviético, a la vez que eran una muestra de la potencialidad del arte soviético.

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 antiguo (...) 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, 1928, p.35).

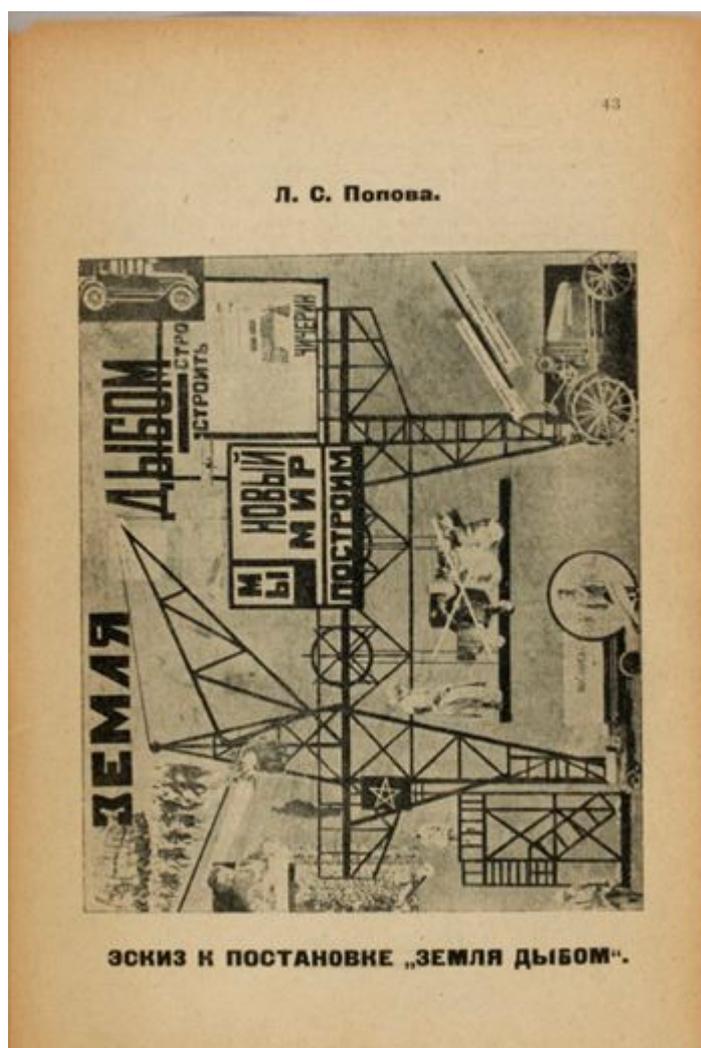
La fotografía era el modo de representación artística elegido por la vanguardia constructivista y, además, era el lugar donde se grababan las obras y los objetos de la vida revolucionaria. Estas imágenes técnicas, utilizaban los hechos de la Rusia soviética como base de la creación artística y también eran una forma de diseñar la naturaleza o el entorno rompiendo con los límites de la propia visión. En palabras de Osip Brik (1928) teórico del LEF: “La foto tiene la capacidad de 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” (p. 30).

Alexandr Ródchenko, uno de sus fotógrafos más influyentes, compuso imágenes con encuadres cerrados, horizontes diagonales y contrapicados desafiando la simple percepción humana. “Debemos revolucionar nuestro pensamiento visual” (Ródchenko, 1928, p. 39) y, en este sentido, ver como un socialista implicaba, no sólo contemplar los objetos de manera diferente sino también entregarse a su análisis. Su estilo se opuso al realismo clásico y a la representación plana o mimética de la realidad. Llamaba a los fotógrafos a tener una actitud curiosa y experimental del mundo:

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 (Ródchenko, 1928a, p.43).

De este modo, los negativos o imágenes con rayaduras de Alexandr Ródchenko que se publicaron en *Novvy LEF* eran propuestas singulares, distintas, de ver lo real. Eran imágenes más o menos conocidas por los ojos (Frizot, 2009), que plasmaban y guardaban los hechos de la Rusia soviética y que, a su vez, incentivaban al espectador -acostumbrado a la visión regular de los objetos- a observarlas y resolver el acertijo que había en ellas (Tupitsyn, 1992).



Fuente: Popova, L. (1923). *LEF*, 4, p.43.

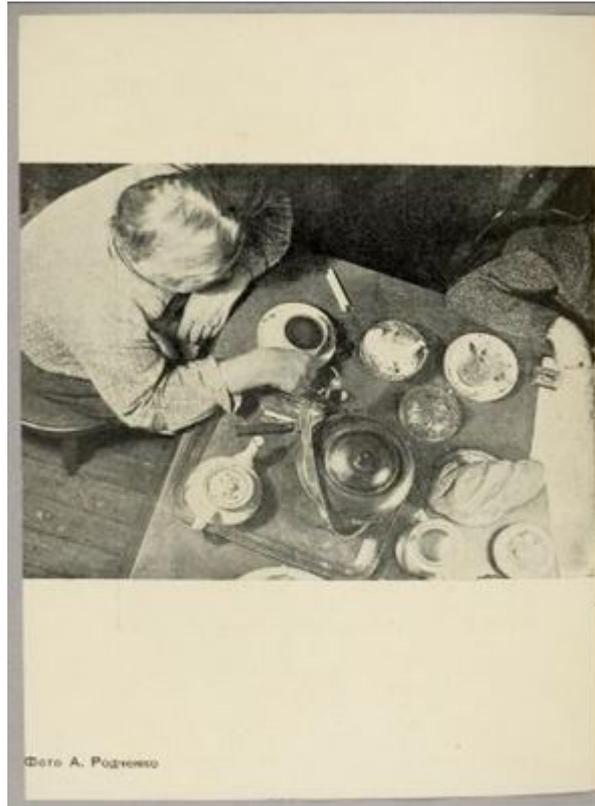


Фото А. Родченко

Fuente: Ródchenko, A. (1928). *Novyy Lef*, 12, p.17.

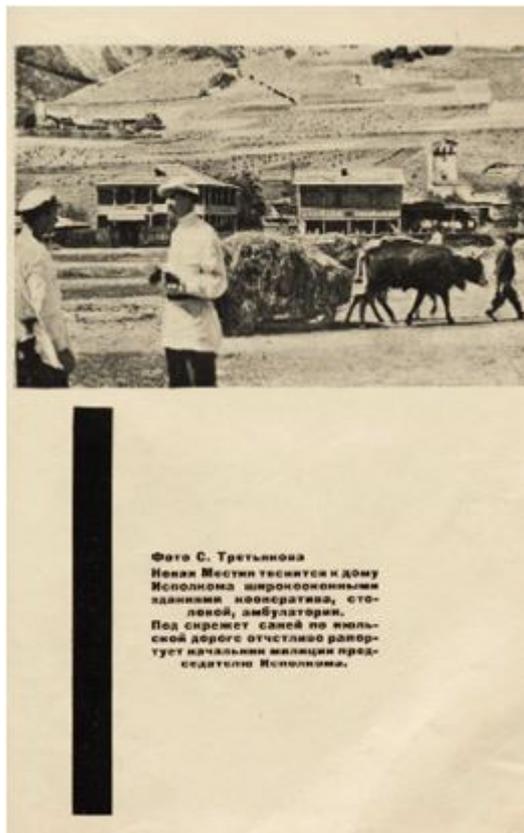
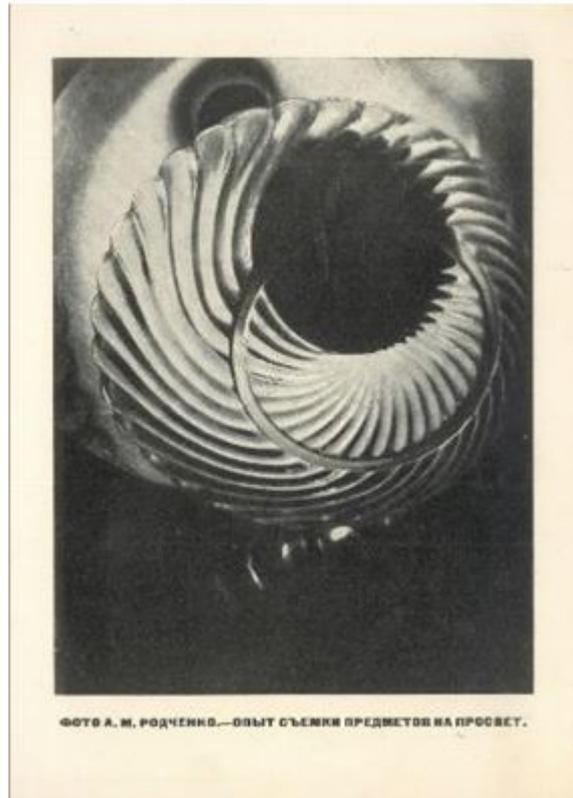


Фото С. Третьякова
Неваж Шестин теснителн к дому
Исполкома широкосонными
зданиими кооператива, сто-
ловой, амбулатории.
Под скрежет колес по моль-
ской дороге отчетливо разер-
тует карачинии милиции пред-
седатели Исполкома.

Fuente: Tretyakov, S. (1928), *Novyy LEF*, 11-12, p.31.



Fuente: Ródchenko, A. (1928). *Novyy Lef*, 3, p.17.



Fuente: Ródchenko, A. (1928). *Novyy Lef*, 12, p.16.

La fotografía en *Mir Isstkustva*, *LEF* y *Novyy LEF*

Como movimientos artísticos, el simbolismo y el constructivismo compartieron la singularidad de ser heterogéneos y de intentar, con una aspiración internacionalista, hacer conocer el arte ruso y sus potencialidades al mundo europeo. Se opusieron al realismo y acentuaron en la importancia del artista (genio o ingeniero) como agente creador de belleza entendida como artificio. En el simbolismo, sobresalió la idea de arte como un objeto de contemplación depurado de las imperfecciones de la vida o del caos de la naturaleza y, en el constructivismo, prevaleció la idea de arte útil moldeado por el hombre y para el hombre. Los simbolistas rechazaron la naturaleza romántica del realismo y se volvieron *contra* la naturaleza (Jauss, 1995), mientras que, a los constructivistas, este mismo rechazo los impulsó a encontrar nuevos modos de conexión con lo impredecible del mundo natural. La antípoda naturaleza-hombre creada en el simbolismo se convirtió bajo el espíritu marxista constructivista en *naturaleza diseñada* (Jauss, 1995). En palabras de Lev Trotskiy, uno de los líderes marxistas revolucionarios:

El hombre se ocupará de volver a registrar montañas y ríos, y en general corregirá sería y repetidamente la naturaleza. Al final, él habrá reconstruido la tierra, si no a su propia imagen, al menos de acuerdo a su propio gusto (Glebova, 2018, p.60).

Desde el punto de vista de los teóricos de las revistas, la fotografía ocupaba diferentes lugares en el mundo del arte. En *Mir iskusstva*, era un medio para reproducir obras artísticas y, en *LEF* y *Novyy LEF*, la fotografía representaba mucho más que la simple representación de los hechos o cosas, era considerada arte en sí misma.

Si tomamos las tres revistas, todas ellas ofrecen un recorrido rápido y lineal por lo que sería, según Philippe Dubois (2008) -uno de los teóricos más importantes de la ontología fotográfica- la historia de las diferentes relaciones que tuvo la fotografía con su referente, lo real. Esta línea histórica comienza con la fotografía como espejo de lo real con las declaraciones de Galyev, pasando por la fotografía como transformación de lo real en el discurso de Popova y Citroën, en *LEF*, y termina en la fotografía como huella de lo real con las palabras de Brik o Ródchenko, en *Novyy LEF*. Sin embargo, este recorrido de la verosimilitud al índice, ordenado y gradual, está basado en la historia de los diferentes posicionamientos teóricos o discursos respecto a la fotografía de cada uno de los períodos o momentos históricos. No considera su estatus como imagen técnica ni su vínculo con lo imaginario y ficcional ni las diferentes creencias y paradojas de su contexto, es decir, todo aquello que queda por fuera de la relación fotografía-referente pero que no necesariamente desaparece y que jugó un papel relevante en cada momento.

Como se mostró, en el discurso teórico de *Mir iskusstva*, se ubicó a la fotografía en el espacio de lo real, mientras que se reservó lo imaginario para la pintura; sin embargo, la fotografía como imagen técnica despertó un imaginario, -independientemente de las opiniones de los críticos simbolistas- que animó, en los consumidores de arte o aficionados, a otorgarle un valor de culto que la ubicó como arte autónomo a la par de las reproducciones pictóricas ocupando páginas enteras. La idea de arte como artificio, la concepción del artista como genio o

iluminado que debía ordenar el caos de la vida y el rechazo por la naturaleza, pilares del movimiento simbolistas, impidieron reconocer abiertamente este valor de culto y la significancia que había comenzado a tener la fotografía dentro de los círculos artísticos. Teóricamente, se la definió por su vínculo con lo real y se la excluyó del mundo del arte; sin embargo, prácticamente, se la reconoció como arte autónomo y se le dio un lugar de privilegio en las páginas de *Mir iskusstva*.

En *LEF* y *Novyy LEF*, los discursos de los críticos y artistas la posicionaron, desde un comienzo, como objeto artístico por su valor como imagen técnica en un ambiente que revalorizó el lugar del artista, la técnica y la naturaleza. El contexto revolucionario y la caracterización de la obra de arte como útil permitieron, por un lado, la resignificación de la fotografía como huella o testigo del momento y, por otro, la puesta en valor del imaginario fotográfico a través de la valorización de los fotomontajes, en *LEF*, y de las exploraciones técnicas en *Novyy LEF*. La obra de arte debía ser útil a los fines del nuevo estado socialista y, en este sentido, el fotomontaje con su mensaje -imaginario- fue la mejor herramienta visual para el arte socialista. Del mismo modo que los negativos, imágenes rayadas o imágenes con doble exposición de Alexandr Ródchenko eran modos de revolucionar el modo de ver -y de explorar el imaginario fotográfico- a través del asombro que despertaban las imágenes.

De este modo, se puede afirmar que la fotografía desde su inicio estuvo unida a lo real y lo imaginario a través de su técnica. Como afirma Frizot (2009), son representaciones que se presentan como análogas a nuestra percepción; sin embargo, son muestras de formas inéditas de ver lo real. Los pensadores de la imagen fotográfica (Barthes, 1980; Bazin, 1990; Krauss, 1996; Dubois, 2008) han reconstruido su ontología en base a los diferentes discursos teóricos de sus contemporáneos, sin tener en cuenta las diferentes formas en que se produjeron, circularon y concibieron las imágenes, su valor como imagen técnica en cada uno de los momentos históricos y las paradojas o contradicciones de sus propios contextos sociales, políticos y artísticos.

Reconocer e interrogarse por el lazo entre ontología e historia implica también, reactivar la pregunta por la ontología de un modo diferente. Si en el simbolismo o el constructivismo este vínculo pudo haber sido determinante, en el presente, este lazo podría trazarse como abierto o ilimitado ya que la fotografía es hoy un objeto que busca definirse. La pregunta por la ontología fotográfica sigue estando abierta no porque las respuestas que se dieron hayan sido erróneas sino por sus propios límites históricos. En este sentido, criticar y exponer estos modos de construcción ontológicos acotados ayuda, por un lado, a evidenciar los supuestos sobre los cuales se encontraban apoyados y, por otro, a expandir nuestras posibilidades transgredirlos.

La tarea de pensar la imagen fotográfica consiste en reconocer las vinculaciones y limitaciones que existen en las diferentes concepciones para entender la amplitud de su significado. En este sentido, el objetivo de este artículo fue exponer -a través de tres publicaciones emblemáticas- los lazos entre las concepciones ontológicas y los discursos dominantes de cada época. A su vez, se mostró cómo estos discursos estuvieron influenciados por las creencias y convicciones de su propio contexto histórico. Así, se pretendió mostrar sus propias limitaciones y dar un puntapié inicial para una ontología fotográfica ampliada que considere su

vínculo con el referente, lo real, pero también con aquello que queda por fuera de lo visible, lo imaginario y las creencias específicas de cada momento histórico.

La pregunta por el estatus ontológico de la fotografía en un determinado momento histórico implica reconocer la importancia que tienen los discursos dominantes para configurar y dar forma a la respuesta. En este sentido, es nuestro presente el escenario que conformará la respuesta acerca del estatus ontológico que tiene hoy la fotografía.

Referencias bibliográficas

- Arvatov, B. (1997). Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question). *October*, 81, 119-128.
- Balakian, A. (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Valencia: Artes Gráficas Soler.
- Baudelaire, Ch. (2005). *Salones y otros escritos de arte*. Madrid: Machado Libros.
- Bazin, A. (1990). Ontología de la imagen fotográfica. En A. Bazin, *¿Qué es el cine?* (pp. 23-30). Madrid: RIALP.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Brik, O. (1928). Del cuadro a la fotografía. *Novyy LEF*, 3, 29-33.
- Del Rio, V. (2010). *Factografía. Vanguardia y Comunicación de masas*. Madrid: Abada Editores.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (2016). De la imagen-huella a la imagen-ficción. El movimiento de las teorías de la fotografía de 1980 a nuestros días. *Clave 019-97*, 8, 13-28.
- Fernández Buey, F. (Trad.) (1973). *Constructivismo*. Madrid: Comunicación.
- Ferre, R. y Grifol, C. (2012). Fijate en lo que ha mostrado... La máquina voladora de Vladimir Tatlin. En R. Ferré (Ed), *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* (pp. 188-195). Madrid: Caja Madrid.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve.
- Galyev, V. (1899). Idealismo y realismo. *Mir iskusstva*, 16-17, 83-92.
- Glebova, A. (2018). Elements of photography: Avant-garde aesthetics and reforging of nature. *Representations*, 142, 56-90. doi: <https://doi.org/10.1525/rep.2018.142.3.56>
- Gray, C. (1967). *The russian experiment in art 1863-1922*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated.
- Jauss, H.R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor Distribuciones S.A.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Lodder, C. (1987). *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza.
- Maliavina, S. (2002). El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento. *Eslavística Complutense*, 2, 127-149.

- Peterson, R. (1993). *A history of Russian symbolism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Popova, L. y Citroën, P. (1924). Fotomontaje. *LEF*, 4, 41-44.
- Pyman, A. (1994). *A history of Russian symbolism*. Cambridge: University Press.
- Rodchenko, A. (1928a). ¿Gran ignorancia o pequeña porquería? *Novyy LEF*, 6, 42-46.
- Rodchenko, A. (1928b). Formas de la fotografía contemporánea. *Novyy LEF*, 9, 31- 39.
- Sherwood, R. (1971). Documents from LEF with an Introduction. *Screen*, 12(4), 25-58.
- Stephan, H. (1981). *“Lef” and the Left Front of Arts*. Múnich: Verlag Otto Sagner.
- Tretyakov, S. (2006). Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production). *October*, 118, 11-18.
- Tupitsyn, M. (1992). Fragmentation versus Totality: The Politics of (De) framing. En *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Gard 1915-1932* (pp. 483- 495). Nueva York: Guggenheim Museum.
- Virelli, G. (2012). Russia simbolista: Riviste e illustratori dell’età d’argento. *Intrecci d’arte*, 1, 113-126.

Notas

- 1 El presente trabajo se ha realizado con el apoyo del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCyT).
- 2 En los años ochenta, surge en Francia una corriente de pensamiento que buscó identificar la naturaleza específica de la fotografía en comparación con otro tipo de imágenes. Este grupo de pensadores, filósofos y semióticos, buscaron su “ipseidad” o ser-en-sí, independientemente de su uso. Se los conoce como los fundadores de la ontología fotográfica y sus principales publicaciones fueron presentadas en la revista *Les cahiers de la photographie* (1981) (Dubois, 2016).
- 3 Término utilizado en Rusia para indicar el gusto por el arte y la estética simbolista (Virelli, 2012).
- 4 El papel estucado brillante, recientemente inventado, era utilizado para textos escritos y fotografías, y papeles tradicionales especiales para litografías y cromolitografías (Virelli, 2012).
- 5 Todas las traducciones del ruso al español de este artículo son de mi autoría.
- 6 El término imaginario fotográfico refiere a “todo lo que evoca una fotografía y que se construye mentalmente alrededor de una práctica, de una cultura técnica, y que presenta sus características; aquello que se vincula a una serie de conceptos previamente integrados, y que hechas raíces en la memoria a partir de nociones propiamente fotográficas” (Frizot, 2009, p.40).
El cuento “La esfinge sin secreto” (1891) y la novela “El retrato de Dorian Gray” (1890) de Oscar Wilde, también pueden leerse como expresiones de los imaginarios que giraban en torno a la imagen fotográfica en el siglo XIX.
- 7 En LEF, de 1924, número 4, salió publicado el primer artículo teórico sobre el fotomontaje ruso: “Por fotomontaje entendemos la utilización de la imagen fotográfica como medio plástico. La combinación de fotografías reemplaza la composición de figuras gráficas. La razón de esta sustitución es que **la fotografía no es un diseño del hecho visual, sino su fijación precisa**. Esta precisión y documentación confiere a la fotografía tal fuerza de impacto que la figura gráfica no puede alcanzar” (Popova y Citroën, 1924, p. 41). La negrita pertenece al original.