



La fotografía y el fotomontaje constructivista ruso, sus consideraciones e influencias en el estudio de la fotografía actual¹

Renata Carla Finelli²

Recibido: 14 de febrero de 2022 / Aceptado: 1 de junio de 2022

Resumen. El artículo propone repensar la ontología fotográfica a partir de las imágenes y teorías fotográficas del Constructivismo ruso. La hipótesis principal sostiene que el Constructivismo entendió la imagen fotográfica como un proceso con múltiples posibilidades técnicas, entre ellas, la posibilidad de ligar lo real y lo ficcional. Esta concepción permite ampliar el campo de estudio de la ontología fotográfica actual y reflexionar sobre la fotografía desde una perspectiva poco explorada, como práctica. El artículo está dividido en tres secciones. En la primera, se muestran las limitaciones teóricas y contextuales de algunas investigaciones sobre el Constructivismo. En la segunda, se expone la reconceptualización de la fotografía que hicieron los constructivistas dada la revalorización artística y de la técnica de fines de siglo XIX y comienzo de siglo XX. En la tercera sección, se explica por qué las teorías ontológicas de los años ochenta no alcanzan a definir la fotografía y por qué el estudio de la fotografía constructivista podría colaborar en su estudio.

Palabras claves: Fotografía; Rusia; Constructivismo; Fotomontaje.

[en] Constructivist photography. Considerations on the study of photography today

Abstract. The article proposes to rethink the photographic ontology based on the images and photographic theories of Russian Constructivism. The main hypothesis is that Constructivism understood the photographic image as a process with multiple technical possibilities, among them, the possibility of linking the real and the fictional. This conception allows us to broaden the field of study of current photographic ontology and to reflect on photography from a little explored perspective, as a practice. The article is divided into three sections. In the first, the theoretical and contextual limitations of some research on Constructivism are shown. In the second, the reconceptualization of photography made by the constructivists given the artistic and technical reevaluation of the late nineteenth century and early twentieth century is exposed. In the third section, it explains why the ontological theories of the eighties fail to define photography and why the study of constructivist photography could collaborate in its study.

Keywords: Photography; Russia; Constructivism; Photomontage.

¹ Trabajo financiado por el Fondo Nacional para la Investigación Científica y Tecnológica, Argentina (FONCyT) en el marco del proyecto “Historia de las ideas estéticas en Argentina” (PICT: 2016-0204).

² Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (UNC), Universidad Nacional de San Martín, Argentina (UNSAM), Centro de Investigaciones Filosóficas, Argentina (CIF)
E-mail: renatafinelli@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-1937-0055>

Sumario: 1. Introducción. 2. Repensando el Constructivismo. 3. La fotografía constructivista 4. Consideraciones finales. Pensar la fotografía hoy. Referencias.

Cómo citar: Finelli, R. C. 2022. La fotografía y el fotomontaje constructivista ruso, sus consideraciones e influencias en el estudio de la fotografía actual. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (4), 1563-1577, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.80513>

1. Introducción

El auge de las nuevas tecnologías y de la fotografía digital han expuesto nuevos interrogantes dentro del campo académico de la fotografía. Nociones como huella o índice han sido puestas en tela de juicio dados los nuevos soportes materiales. De este modo, han surgido corrientes de pensamiento que problematizan la ontología de la imagen fotográfica (Rouillé, 2017) y que han abierto otros horizontes de conceptualización (fotografía como imaginario, Frizot, 2009; ficción, Dubois, 2016). En este marco, el presente trabajo se ocupa de revisar la concepción constructivista de fotografía con el fin de mostrar que ésta podría colaborar y ampliar el campo de estudio de la ontología fotográfica.

En primer lugar, se mostrarán las limitaciones teóricas y contextuales de algunas investigaciones sobre el Constructivismo ruso y se expondrá la tesis de que éste no fue un movimiento excluido de las ideas estéticas ni de los cruces teóricos entre arte y técnica que se desarrollaron a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Esta perspectiva de análisis permite entender el movimiento dentro de un contexto de problematización –histórico y geográfico– más amplio respecto al nuevo arte. En segundo lugar, se mostrará la importancia que tuvo la fotografía para el nuevo arte revolucionario y se explicará cómo las discusiones por los procesos técnicos y la revalorización artística y de la técnica, de comienzo de siglo XX, impulsaron a los constructivistas a desplazar la conceptualización de la fotografía hacia un nuevo plano de reflexión, el de la práctica. A su vez, se mostrará que este corrimiento propició entender la imagen fotográfica desde una nueva perspectiva ontológica como un proceso con múltiples posibilidades técnicas que permitía ligar lo real y lo ficcional. En tercer lugar, se presentará el campo de estudio actual sobre la fotografía y se argumentará que el modo constructivista de entender la imagen fotográfica podría colaborar en las investigaciones actuales ya que no se centra exclusivamente en su materialidad y arrima dos conceptos excluidos por las teorías ontológicas de los años ochenta, el de práctica y el de ficción.

2. Repensando el Constructivismo

Se puede marcar el nacimiento del Constructivismo ruso en 1921, con el surgimiento del Primer Grupo de Constructivistas en Acción en el seno del Instituto de Cultura Artística (INJuK por sus siglas en ruso, *Institut Judozhestvenny Kultury*), en el marco de los primeros años del Estado Soviético bajo la dirección del Partido Bolchevique. Y se puede señalar como su fecha de finalización, el decreto “Sobre la reorganización de las organizaciones literarias y artísticas” firmado por Josef Stalin, en 1932, que nucleaba a todos los artistas en la Unión de Artistas de la URSS (*Soyuz judozh-*

nikov SSSR) y disolvía cualquier grupo, asociación o tendencia fundada antes de 1932 creando la Unión de Artistas de la URSS en reemplazo de la antigua Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (*Assotsiatsia Judozhnikov Revolutsionnoi Rossii*, 1922-1928), posteriormente llamada Asociación de Artistas de la Revolución (AJR por su traducción en ruso, *Assotsiatsia Judozhnikov Revolutsii*, 1928-1932). Desde sus inicios, esta asociación tuvo una gran relevancia dentro de los círculos artísticos por su tendencia hacia el realismo académico del siglo XIX, incluso, algunos de sus miembros habían participado de las exposiciones de los pintores Ambulantes (*Peredvizhniky*), por esto, se batió abiertamente contra cualquier tendencia de vanguardia contando con el apoyo de algunos miembros del Partido y fue la encargada de propagar el realismo socialista a partir de 1929 (Lodder, 1988).

A grandes rasgos, el constructivismo se caracterizó por ser un movimiento heterogéneo que abarcó múltiples disciplinas y que reunió tanto artistas independientes del Partido como anarquistas y revolucionarios. Se lo puede definir como un estilo que veía al objeto artístico como un objeto real, autónomo, definido por leyes y no como un elemento meramente figurativo, expresivo o de contemplación (Lodder, 1988). Entre sus preocupaciones más importantes se encontraban la ocupación del espacio, la técnica, la *faktura* (materialidad) y la función social del arte.

Durante la Guerra Fría, el estudio en Occidente del arte revolucionario producido en Rusia y, en particular, del Constructivismo, estuvo atravesado por diferentes tipos de perspectivas. La más habitual fue la de señalar a este movimiento como una “aberración” (Buchloh, 2004, p. 202) del arte y la cultura dada su cercanía temporal con el realismo socialista y con el comunismo. Las investigaciones estuvieron marcadas por estereotipos y prejuicios ideológicos que insistían en la censura y la persecución de artistas dejando de lado tanto sus características estéticas y sus fines artísticos como los debates y disputas al interior del movimiento. Como explica Benjamin Buchloh, estas líneas tomaron fuerza cuando Naum Gabo y Antoine Pevsner –constructivistas formalistas– llegaron a Nueva York y se auto proclamaron inventores del Constructivismo:

No había más. Lo he repetido miles de veces: fuimos Gabo y yo solos quienes inventamos el Constructivismo. Tatlin y Rodchenko recogieron nuestras ideas, pero las falsificaron aplicándolas a un arte funcional obligado a servir a propósitos prácticos. En cambio, nosotros siempre hemos declarados (...) partidarios del arte puro, de *l'art pour l'art* (cita extraída de Buchloh, 2004, p. 207).

Una vez en Nueva York y siendo reconocidos como los padres del movimiento, Gabo y Pevsner difundieron una visión simplificada del Constructivismo, presentándolo como producto de una exploración individual de las formas –puro y autónomo– que poco tenía que ver con las investigaciones que se venían desarrollando en la Rusia revolucionaria (Buchloh, 2004).

En la actualidad, las perspectivas de análisis del Constructivismo han desarrollado modos no tan radicales de afrontar su estudio. La primera, una de las más conocidas, es la que se desarrolló a partir del estudio realizado por Peter Bürger sobre los movimientos artísticos de vanguardia en *Teoría de las vanguardias* (Bürger, 1974). Esta perspectiva analizó los cambios específicos que las vanguardias provocaron en el mundo del arte, definiendo al Constructivismo ruso dentro de un modelo historicista general, lineal y de base europea, en el que las vanguardias se distinguen de

otros estilos por su espíritu de autocrítica, por la conexión que pretendieron lograr entre el arte y la *praxis* vital y, principalmente, por su rechazo a la institución arte.

La segunda perspectiva se puede entender como una variante de una de las formas de estudios que se realizaron durante Guerra Fría. Como explica Buchloh (2005), esta corriente de análisis –de audiencia mayoritariamente norteamericana y europea– se ocupaba de los trabajos de los llamados formalistas ignorando los debates críticos que hubo al interior del movimiento. Hoy en día, esta perspectiva ha extendido su campo de investigación ocupándose también de artistas que eran allegados a las ideas revolucionarias, pero centrándose en el aspecto formal de sus obras como El Lissitzky, Alexandr Ródchenko, Várvara Stepanova, entre otros. Esta línea de análisis (Moreno, 2006; Pollmeier, 2014), al igual que la primera, se focalizó en autores particulares del movimiento y, en base a sus obras, describió al Constructivismo ignorando el contexto particular del arte ruso y, sobre todo, los lazos entre los artistas y los movimientos europeos.

La tercera, lo investigó a la luz de un nuevo Constructivismo que ha resurgido en los últimos años y que ha sido foco de reflexiones muy actuales sobre arte que se desarrollan en torno de la conexión entre las nuevas tecnologías y las masas. En este sentido, esta variante teórica realiza un estudio muy específico del Constructivismo como génesis de nuevas prácticas artísticas de comunicación –muchas de ellas, digitales– desconociendo su conexión con los fenómenos históricos, artísticos y políticos que permearon sus fines (Osborne, 2010; Villar Alé, 2015).

Desde diferentes perspectivas, estas líneas teóricas han contribuido en su estudio, pero también han ayudado a la propagación de una visión fragmentada y reduccionista de la escena artística pasando por alto tanto conexiones estéticas, disidencias dentro del campo artístico y sus vinculaciones con el escenario de las grandes capitales del mundo moderno. En líneas generales, han reconocido la influencia de los movimientos de vanguardias europeos prerrevolucionarios como el Cubismo y el Futurismo italiano, pero al analizar los hechos artísticos luego de 1921 lo han realizado de una manera aislada; es decir, han divulgado una visión encapsulada del movimiento Constructivista como un hecho sin conexión histórica y excluido de los debates del siglo XIX y XX.

Algunas de estas visiones, por ejemplo, han afirmado que las preocupaciones teóricas y artísticas del movimiento fueron producto del momento revolucionario y experimental que se vivía luego de la llegada del Partido Bolchevique al poder, cuando estas inquietudes ya estaban presentes en los movimientos de vanguardia prerrevolucionarios. Como explica Christina Lodder, –quien investigó el movimiento desde una perspectiva cultural amplia y contextualizada– los movimientos anteriores a la Revolución de 1917 ya veían “la obra de arte como un objeto compuesto por diversos elementos materiales organizados por el artista obedeciendo a leyes y técnicas específicas” (Lodder, 1988, p. 53).

Del mismo modo, estas visiones suelen dejar de lado los cruces entre arte y técnica –una de las características más sobresalientes del movimiento– que se daban en la Rusia Imperial a comienzos del siglo XX. Como muestran las conferencias y libros de Petr Sergeyeovich Strakhov, Yakov Vasil’yevich Stolyarov y Petr Klement’yevich Engel’meyYer estos temas ya se debatían en los círculos de ingenieros y artistas rusos. Strakhov, en su libro publicado en 1906, *Las tareas estéticas de la técnica (Esteticheskiye zadachi tekhniki)*, señalaba la belleza como una característica inherente de la producción técnica y, a las máquinas, como elementos que no

deben ser entendidos como extraños a la naturaleza. Al igual que el ingeniero y filósofo Engel'meyYer, en *Teoría de la creatividad (Teoriya tvorchestva)*, de 1910, postulaba la belleza técnica como producto de un tipo específico de creatividad.

Como sostiene Walter Benjamin en “París, capital del siglo XIX”, estos interrogantes también estuvieron presentes en los debates franceses de comienzos del siglo XIX dados los nuevos mecanismos de trabajo, la invención de máquinas y la gran producción de hierro. La creación del Palacio de Cristal, en 1851, y la Torre Eiffel, en 1889, entre otros ejemplos, habían puesto en tela de juicio viejas categorías artísticas y habían empezado a imponer tanto el concepto de artista-ingeniero como la disputa entre la Escuela Politécnica y la Escuela de Bellas Artes (Benjamin, 2005), ideas que también estuvieron presentes en los debates del Constructivismo. Es decir que, hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en las grandes capitales del mundo, se realizaban una serie de investigaciones que entrecruzaban el arte, la técnica y la estética impulsadas por la inclusión de nuevos materiales en el arte, como el hierro y el vidrio en las construcciones arquitectónicas o la máquina fotográfica —es decir, el uso del hierro, la plata o el colodión— en las artes visuales.

En este sentido, el Constructivismo puede entenderse como un movimiento específico de la Rusia revolucionaria, como afirmó el poeta Vladimir Mayakovskiy a su regreso de Francia, en 1923:

Por vez primera, una palabra nueva en el arte, el constructivismo, no procede de Francia sino de Rusia. Incluso asombra que este término se halle en el léxico francés. No ya el Constructivismo de los artistas que transforman el excelente y necesario alambre y la lata en estructuras útiles, sino el Constructivismo que entiende la elaboración formal como ingeniería, como trabajo indispensable para dar forma a toda nuestra vida práctica. En esto los artistas franceses deben venir a nuestra escuela. En esto no valen las conjeturas estrambóticas. Para construir una cultura nueva se necesita un terreno virgen. Se necesita la alcoba de octubre. Pero, ¿cuál es el terreno del arte francés? El *parquet* de los salones parisienes (Cita extraída de De Michelli, M., 2000, p. 231).

Sin embargo, no puede concebirse como un estilo que se mantuvo por fuera de los debates o problemas artísticos de la modernidad. Por el contrario, funcionó como una caja de resonancia rusa de estos cuestionamientos a los que sumó los interrogantes propios de sus artistas locales y las complejidades de un momento histórico-político particular, tensionado por la extrema pobreza y la construcción de un nuevo Estado. De este modo, el Constructivismo también debe definirse como la respuesta soviética —inédita— a lo que Benjamin llamó “la hora decisiva del arte”, es decir, a los momentos determinantes que se vivían en el mundo del arte, provocados por la inclusión de la técnica moderna y las revoluciones políticas.

3. La fotografía constructivista

En líneas generales, la fotografía del siglo XX se caracterizó por romper con su tradición pictorialista y por buscar su independencia de la pintura. Sin embargo, como afirmó Benjamin (1989) en su texto “Pequeña historia de la fotografía” de 1931, la fotografía no tuvo los mismos fines en las diferentes capitales del mundo. Mientras

la fotografía surrealista francesa buscaba atractivo y sugestión, la fotografía soviética buscaba “experimento y enseñanzas” (p. 81).

Para algunos miembros del Constructivismo, la fotografía significó el arte de la revolución. Su inmediatez, su precisión y sus posibilidades experimentales hicieron que muchos artistas la eligieran ante la pintura, pero también porque como aparato técnico se adaptaba a las convicciones ideológico-políticas del momento. Por un lado, siguiendo el plan leninista de modernización en el que el arte se esforzó por ofrecer una visión moderna de la nueva Rusia que sirva de inspiración para el proyecto socialista (Buck-Morss, 2004), representaba –junto al cine– la nueva herramienta artística soviética. Y, por otro lado, siguiendo las ideas estéticas constructivistas que entendía los objetos técnicos como “‘órganos’ técnico-materiales de una sociedad” (cita extraída de Fernandez Buey, p.134), la fotografía simbolizaba la prolongación orgánica entre arte, técnica y sociedad a la que aspiraban los miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción. De este modo, cobró una enorme relevancia durante los primeros años soviéticos ya que permitía adaptarse al plan de modernización cultural del Partido –como una herramienta técnica y moderna que facilitaba la participación y la educación cultural de las masas– a la vez que estimulaba la visión constructivista del nuevo arte. Como expresaba el Programa del Grupo Productivista, publicado en 1920 y firmado por Alexandr Ródchenko y Várvara Stepánova:

¡Abajo el arte, viva la técnica!

¡La religión es mentira, el arte es mentira!

Se matan hasta los últimos restos del pensamiento humano cuando se los liga al arte.

¡Abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas! ¡Viva el técnico constructivista!

¡Abajo el arte, que sólo enmascara la impotencia de la humanidad!

¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva! (cita extraída de De Micheli, 1966, p.330)

A partir de 1921, con la implementación de la NEP (por sus siglas en ruso, *Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*, 1921-1928) que reinstauró un modelo capitalista limitado, la fotografía comenzó a ser importada con mayor facilidad y utilizada con frecuencia en diarios, revistas ilustradas y exposiciones. Sin embargo, fueron los fotógrafos constructivistas Alexandr Ródchenko, Lyubov Popova, Várvara Stepánova, Antón Lavinsky, El Lissitzky, entre otros, quienes realizaron innovaciones significativas respecto a sus usos tradicionales. En primer lugar, sacaron la fotografía a la calle, a la vida cotidiana, tomando fotografías de objetos, lugares, obreros, fábricas, comedores, etc. Esta modalidad de los fotógrafos constructivistas formaba parte de un movimiento fotográfico completamente nuevo y más amplio que se desarrolló a partir de los primeros años de gobierno bolchevique en los que se buscó contar los hechos revolucionarios a través de la fotografía y el cine. La implementación de la NEP impulsó este fin ya que permitió la importación de insumos y la aparición de diferentes estilos fotográficos que se volcaron hacia la vida cotidiana a través de la fotografía como el estilo de los corresponsales obreros quienes tomaban imágenes de las fábricas y de las instituciones del Estado y publicaban en diarios o en la revista *Ogoniok* (1923); el estilo constructivista que publicaba en *LEF* (1923) y *Novyy LEF* (1927); y el estilo *amateur* o *lyubitel* quienes buscaban reinventar la fotografía *amateur* burguesa a través de temas relacionados con la cotidianeidad soviética y publicaban habitualmente en la revista *Sovetskoe Foto* (1926) (Ribalta, 2011).

En segundo lugar, ampliaron las posibilidades fotográficas con la incorporación de nuevos modos técnicos como la doble exposición, la ampliación, el barrido y la manipulación pos revelado, y con la utilización de formas compositivas poco convencionales como los encuadres en picado y contrapicado, los fuera de campo o los horizontes aberrantes, lo que dio como resultado un manejo de la cámara completamente diferente.

En tercer lugar, valoraron la fotografía como un objeto teórico. El artículo “Fotomontaje” (*Fotomontazh*) publicado en la revista *LEF*, de 1924, fue uno de los primeros textos en ruso que tomó a la fotografía como objeto de estudio y explicó la importancia de esta técnica para la nueva cultura soviética. Luego siguieron otros artículos como el del teórico Osip Brik “Fotomontaje” (1924) publicado en *Zaria Vostoka*; o bien, los artículos “Foto y Cine” (1926) y “Fotografía versus pintura” (1926), que aparecieron en la revista *Sovetskoe Kino* y *Sovetskoe Foto*, respectivamente.

Y, finalmente, unieron la fotografía a otras áreas como la gráfica y el cartel, creando una simbiosis entre el registro escrito y visual. Si bien, el cruce entre fotografía, tipografía y gráfica ya estaba presente en algunas revistas y diarios de comienzo de siglo XIX, su diseño no era entendido como un conjunto homogéneo sino como diferentes elementos del discurso cuyo fin era contar la realidad. Los fotógrafos constructivistas realizaron una resignificación de éstos, convirtiéndolos en elementos que interactuaban entre sí aportando cada uno en la construcción y profundidad del conjunto. La revista *KinoFot* (1922-1923) fue una de las primeras donde se aplicó esta nueva concepción del diseño gráfico.

El cuestionamiento por los procesos de producción que se inició a finales del siglo XIX con la aparición de las máquinas y la revalorización del artista y de las artes técnicas que se llevó adelante en Rusia, a comienzos del siglo XX, fueron los punta-piés iniciales para que la fotografía sea pensada no como producto sino como resultado de un proceso de producción. Este viraje en el cuestionamiento impulsó a nuevas formas de concebir la fotografía a partir de sus diferentes modos de elaboración y de los recursos implicados. El avance en los procesos de elaboración fotográficos también colaboró en un tipo de valorización de la imagen fotográfica completamente nueva. En este sentido, la fotografía comenzó a ser concebida como una herramienta dinámica, rápida, de fácil acceso, económica y con diferentes modos de producción. Es decir, como una herramienta técnica autónoma –fuertemente anclada en la vida cotidiana – capaz de interactuar de diferentes modos con otras formas artísticas como el cine, el diseño, la poesía y el teatro.

Sin soltar su potencial como imagen técnica –documental– la fotografía comenzó a ser entendida ligada a su práctica, es decir, como una herramienta que permitía fijar los hechos, pero que, a su vez, otorgaba infinitas posibilidades de hacerlo. Para los constructivistas, la tarea de fijar los hechos no era evidente, por el contrario, podía hacerse de diferentes formas, exigía atención y un plan de elaboración. Como afirmó el teórico constructivista Osip Brik, en su texto “Fotomontaje”, de 1926, la imagen fotográfica era producto de una máquina; sin embargo, eso no convertía a la práctica fotográfica en una tarea mecánica. El ejercicio de la técnica era entendido como un acto humano expuesto a la voluntad, la creatividad y las decisiones de quien lo ejerce y, en este sentido, era concebido como un acto voluntario en el que el fotógrafo elegía qué y cómo fotografiar. En sus palabras:

Aunque la cámara carece de alma, la fotografía no la hace una cámara, sino una persona con alma, razón y comprensión. Esto se olvida. El trabajo del fotógrafo no es mecánico, sino creativo. “Qué” y “cómo” fotografiar son cuestiones perfectamente serias y se necesita mucha comprensión para hacer fotografías que sean realmente necesarias y valiosas (Brik, 2010, p.86).

Los constructivistas concibieron la imagen fotográfica no exclusivamente desde su relación con el referente —es decir, desde su naturaleza indicial (Peirce, 1973) — sino también a partir de su articulación con la práctica, entendida como un acto múltiple, creativo, ligado a lo experimental, pero también como un momento racional en el que se tomaban decisiones acerca de la imagen como con ninguna otra disciplina. Este modo de entender la fotografía, sumado a la relevancia que adquirió la técnica durante los primeros años soviéticos y a la atracción que sentían estos artistas por las ciudades modernas y los paisajes industriales —dado los avances tecnológicos de fin de siglo XIX—, llevaron a combinar fotografías con letras, gráficos y otras fotografías haciendo emerger imágenes ficticiales de mundos nunca antes vistos por los ciudadanos.



Figura 1. Ciudad dinámica (1919).
Fotomontaje de Gustav Klutsis.

Fuente: Archivo Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga.



Figura 2. Deporte (1922-1923).
Fotomontaje de Gustav Klutsis.

Fuente: Archivo Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga.

Los fotomontajes eran “construcciones” no orgánicas de mundos imaginarios —ficticiales— sobre el futuro de Rusia. Como afirma Ades (2002), algunas de estas imágenes no tenían una forma correcta de verse, por el contrario, podían ser vistas del derecho y del revés, contenían un dinamismo radial que permitía que el espec-

tador pudiese contemplarlas desde diferentes ángulos. Este principio ya había sido explorado por algunos artistas, durante los primeros años de creación del Constructivismo, en obras pictóricas y escultóricas bidimensionales y tridimensionales. Al concebir la obra fotográfica como un objeto real, ligado al espacio mediante leyes precisas como la *faktura* (materialidad) y la *tektónika*, estos artistas trabajaron el espacio y la textura al interior de la obra fotográfica, generando profundidad, dinamismo y múltiples puntos de vista. De este modo, los fotomontajes mostraban construcciones irreales de lo real, eran espacios diseñados –ficionales– de lo cotidiano.



Figura 3. Portada de *LEF*, 1923. N. 3. Fotomontaje de Alexandr Ródchenko. Fuente: https://wiki.ead.pucv.cl/Archivo:F_rodchenko_portada_lef.jpg



Figura 4. Portada para la película “Huelga” (1924). Fotomontaje de Antón Lavinsky. Fuente: Museo de Arte Moderno, Nueva York. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/218646>

En el número 4, de la revista *LEF* (Frente de Izquierda de las Artes, en ruso *Levyy Front Iskusstv: LEF*) apareció, en su sección “práctica”, uno de los primeros escritos en ruso donde se explicaba la naturaleza plástica que estos artistas veían en el fotomontaje, entre la fijación precisa y sus posibilidades de montaje:

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 carácter documental confiere a la fotografía tal fuerza de impacto sobre el espectador que la figura gráfica no puede nunca alcanzar (...)

La fotografía tiene su propia posibilidad de montaje, no tiene nada en común con la composición de la pintura. Lo que corresponde es mostrarlo (Popova y Citroën, 1924, p.41-44).³

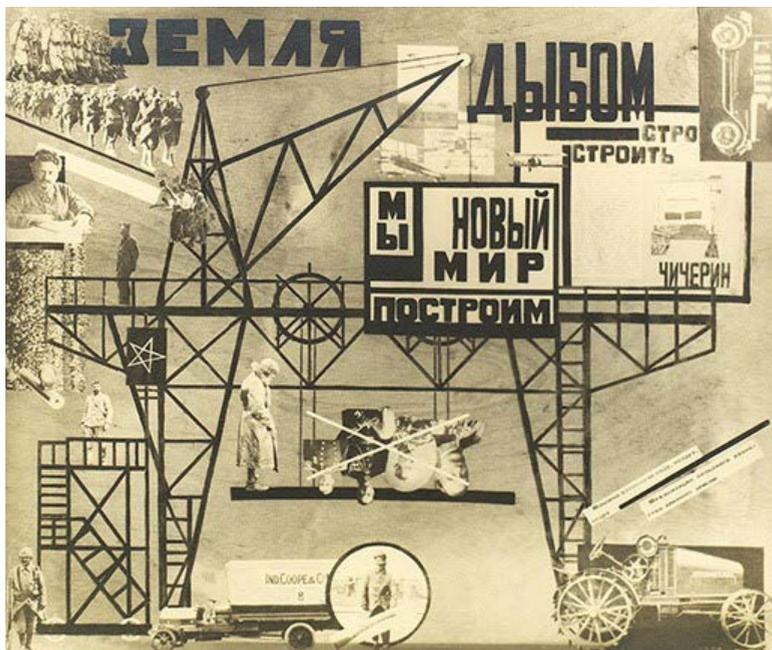


Figura 5. Boceto para la producción de la obra de teatro de Meyerhol'd "Tierra Erizada" (1924). Fotomontaje de Lyubov Popova. Fuente: Museo Multimedia de Arte, Moscú.

Disponible en: <https://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/tretyakovdoc/>

El artículo fue publicado con el fotomontaje de Paul Citroën, *Ciudad* (1923) y el de Lyubov Popova (1924), *Boceto para la producción de la obra de teatro de Meyerhol'd "Tierra Erizada"*, y junto a otro texto escrito por Popova sobre la producción de la obra de teatro "Tierra Erizada". Ambos textos se encontraban relacionados entre sí, no sólo porque el diseño de la obra de teatro incluía el fotomontaje, sino porque la puesta en escena incorporaba efectos lumínicos, cine, objetos reales y efectos, con la misma intención del fotomontaje de "arremeter contra la 'verosimilitud'", el esteticismo y "fijar el centro de atención del espectador en el carácter de *agit-prop* de la obra" (Ades, 2002, p. 74)

El pasaje posterior que tuvieron algunos artistas hacia la fotografía directa no cambió esta forma de entender la imagen fotográfica como un registro documental, pero también como un proceso con múltiples posibilidades técnicas que permitían ligar lo real y lo ficcional. Las imágenes directas de Alexandr Ródcenko, no buscaban simplemente fijar los hechos de la vida soviética por medio de los distintos ángulos de exposición y el uso de luces y sombras; también eran imágenes-acertijos que pretendían apartar al público de una actitud pasiva como espectador. Estas foto-

³ Las negritas son del original.

grafías mostraban formas inéditas de ver lo real, mundos desconocidos dentro de la cotidianidad soviética que incentivaban la experiencia visual de los ciudadanos soviéticos mediante la confusión o el desconcierto.

La fotografía constructivista fue entendida entonces como una herramienta técnica autónoma, capaz de interactuar con otras disciplinas artísticas, pero también como una herramienta de múltiples posibilidades prácticas; es decir, como potencia creadora. De este modo, se desplazó hacia un nuevo plano de acción y de reflexión, el de lo imaginario o la ficción, pero sin desconocer su fuerza como imagen-documento del mundo soviético.



Figura 6. Vidrio y luz (1928). Fotografía de Alexandr Ródchenko.

Fuente: Ottepel Gallery Disponible en: <https://ottepel.gallery/aleksandr-rodchenko>



Figura 7. Torre Shukov (1929). Fotografía de Alexandr Ródchenko.

Fuente: Museo Multimedia de Arte, Moscú. Disponible en: https://russianphoto.ru/search/photo/years-1928-1929/?index=4&paginate_page=12&query=родченко&page=12

4. Consideraciones finales. Pensar la fotografía hoy

La inmaterialidad del soporte digital expuso nuevas teorías sobre la fotografía que cuestionaron las ideas ontológicas basadas en su materialidad –es decir, en su carácter referencial– y que reflexionaron acerca de su especificidad desde otras perspectivas. En este contexto, surgieron teorías que van desde posiciones más radicales y se desprenden por completo de las concepciones ontológicas como la de André Rouillé

(2017), quien llama a abandonar las concepciones abstractas ontológicas ya que construyen una ficción de la fotografía basada en una supuesta homogeneidad que no tiene y aboga por comprenderla desde sus principios heterogéneos. En esta línea, sostiene que la digitalización ha desconectado la fotografía de su materialidad, comprometiendo su carácter documental, concluyendo que la fotografía digital está desterritorializada ya que no tiene el territorio de la fotografía analógica de los álbumes, los archivos o las paredes de la galería; de este modo, se ha convertido en una imagen-acontecimiento, con un nuevo régimen de verdad, otros usos y otras prácticas estéticas.

Por otro lado, Philippe Dubois (2016) sostiene una postura menos extrema y, sin despegarse completamente de la teoría ontológica, piensa la fotografía ya no como imagen-huella, sino como imagen-ficción. El autor sostiene que el discurso ontológico en torno a la huella era una especie de ceguera epistemológica que buscaba una teoría absoluta para explicar el medio. En este sentido, reduce la ontologización material de la fotografía a un simple momento (genético) del proceso y propone pensar la fotografía ya no desde su criterio de realidad sino a partir de un criterio de ficción, entendiendo el término ficción como en la teoría de los “mundos posibles” iniciada en las teorías literarias por Thomas Pavel (1986) y llevada al campo de las artes visuales por Jean Marie Schaeffer (1999) o André Gunthert.

Michel Frizot (2009), por su parte, estudia lo ignorado por la teoría del índice, es decir, lo relacionado con el proceso fotográfico como las previsiones, intenciones, creencias y olvidos del fotógrafo. Para Frizot, la fotografía se distingue de los demás tipos de representación por el modo en que se “hacen” las imágenes. Concibe la fotografía como una imagen generada por un dispositivo técnico (la cámara fotográfica) y por una voluntad singular (la del fotógrafo), lo que le permite pensar la imagen fotográfica no como una analogía de lo real sino como una propuesta singular e inéditas. El estudio de la imagen fotográfica a partir de su *praxis* le permite incorporar a la teoría fotográfica el concepto de “imaginario” como todo aquello que se construye mentalmente alrededor de una práctica.

Estas teorías, como otras, cuestionaron las investigaciones basadas en el índice (Barthes, 1980; Krauss, 1986 y Dubois, 2008) por considerarlas absolutistas o fragmentadas y, o bien las rechazaron por completo, o bien intentaron redefinirlas para dar cuenta de los fenómenos modernos y las variedades fotográficas. Todas coincidieron en que las teorías fundadas en la imagen-huella eran insuficientes y reducían las riquezas del medio fotográfico. Sin embargo, ¿por qué las teorías del índice no alcanzaban a definir la fotografía?

Como señala Dubois (2016), las teorías ontológicas surgieron con fuerza a partir de los años ochenta a raíz de los escritos de Roland Barthes⁴ y se caracterizaron por considerar la fotografía un objeto de estudio, pero también por tener un tipo de discurso esencialista, especulativo y cerrado. Y si bien, desarrollaron y aportaron al campo teórico, no dieron una respuesta clara o convincente sobre la fotografía, en líneas generales, porque definieron su naturaleza y su historia en base a una idea construida de ésta; es decir, a partir de su especulación teórica como objeto de estu-

⁴ Entre los años sesenta y setenta, Barthes publicó una serie de artículos que dieron inicio a las investigaciones teóricas sobre la fotografía que se publicaron en la revista *Les cahiers de la photographie* entre los años 1981 y 1990. Entre sus colaboradores se encontraban Claude Nori, Gilles Mora, Bernard Plossu, Denis Roche, Jean-Claude Lemagny, entre otros (Dubois, 2016).

dio, analizaron diferentes casos prácticos omitiendo diferencias conceptuales, relaciones estéticas o contextualizaciones históricas.

La digitalización y las nuevas concepciones teóricas volvieron a exponer algunas de las preguntas que habían sido excluidas por las teorías ontológicas de los años ochenta atacando, directamente, su corazón argumentativo –su materialidad–, mostrando la necesidad de abrir el horizonte teórico y acercando a la arena de discusión conceptos como práctica, proceso fotográfico o ficción. Sin embargo, y como se mostró a lo largo del artículo, algunas de estas ideas ya estaban presentes en el escenario fotográfico constructivistas de los primeros años soviéticos, pero no fueron estudiadas en profundidad, o bien porque la fotografía constructivista fue estereotipada durante la Guerra Fría por su cercanía temporal con el realismo socialista y el comunismo, o bien por las pretensiones universalistas de las teorías ontológicas.

Como se señaló, las diferentes perspectivas desde las cuales se ha estudiado al Constructivismo si bien han aportado en su estudio también han colaborado en propagar una visión reduccionista y acotada –temporal y geográficamente– del campo artístico dejando de lado preocupaciones estéticas que se venían gestando antes de la Revolución. Una de ellas, la concepción de la obra de arte como un objeto real compuesto por materiales que obedecen a leyes y técnicas específicas (Lodder, 1988) y otra, las discusiones teóricas, de comienzos de siglo XX, en torno a los cruces entre arte y técnica que se dieron en los círculos de artistas, ingenieros y filósofos donde se debatía el valor de la belleza de las producciones técnicas. Si tomamos en cuenta estas consideraciones desechadas por la historiografía tradicional, se puede afirmar que el Constructivismo fue un movimiento de vanguardia exclusivo de la Rusia revolucionaria, pero también, un estilo que nació de las preocupaciones artísticas de la modernidad; es decir, un movimiento de vanguardia que se ocupó de resolver los problemas artísticos de su propio contexto social y político, pero sin dejar de comprender el momento crucial que se vivía en el mundo del arte dada la inclusión de la técnica en los procesos artísticos.

Como señala Benjamin (2005), los avances tecnológicos, las máquinas, los nuevos materiales y la gran producción de hierro desde mediados del siglo XIX pusieron en tela de juicio las viejas categorías estéticas. En este contexto, el movimiento constructivista llevó estos cuestionamientos a su propio terreno artístico, desplazando las formas de producción tradicionales de la Rusia imperial – principalmente, al realismo– y colocando a la fotografía en el centro de la producción artística por su inmediatez, precisión y posibilidades de experimentación.

Los avances en los procesos de producción de la imagen fotográfica de comienzos de siglo XX –como la máquina fotográfica portátil y las innovaciones en los materiales sensibles– y los cambios en el contexto sociopolítico de Rusia también colaboraron en impulsar al Constructivismo a entender la imagen fotográfica desde nuevas perspectivas que se separaban de las concepciones pasadas. Los artistas iniciaron un camino de indagación teórica y práctica de la cámara fotográfica que implicó tanto el cuestionamiento por las propias formas de producción como por su rol y sus fines en el arte y en la nueva cultura soviética delineando una ontología que la concebía no sólo como imagen técnica, sino también como un tipo de práctica.

Como se mostró, los constructivistas entendieron la imagen fotográfica como un producto, pero también como un acto de múltiples posibilidades, creativo y ligado a lo experimental –una *praxis*– en el que el fotógrafo debía tomar decisiones. Los fotomontajes y las fotografías directas de Alexandr Ródchenko son ejemplos en los

que la fotografía, entendida como una práctica de múltiples posibilidades, permitía, entre ellas, unir lo real con lo ficcional mostrando formas inéditas de ver la vida cotidiana (*byt*). Así, la perspectiva constructivista sobre la imagen fotográfica se desplazó del plano de la materialidad arrojando dos conceptos que hoy resuenan en las teorías contemporáneas sobre fotografía, el de práctica y el de ficción.

De este modo, se puede afirmar que el campo fotográfico constructivista de los años veinte sigue siendo un terreno fértil para la investigación. Por un lado, porque se trató de un movimiento conectado con los cuestionamientos del siglo XIX y XX y se desarrolló en un momento clave de la historia en el que el cruce entre nuevas tecnologías, arte y vida cotidiana comenzó a ser indagado y experimentado, trazando una nueva episteme técnica, estética y conceptual aún por explorarse. Y, por otro, porque su concepción del arte y sus bases teóricas, basadas en el valor de la técnica, ampliaron el horizonte de reflexión fotográfico proponiendo nuevas concepciones ontológicas de la fotografía que podrían colaborar en las reflexiones actuales sobre la imagen fotográfica.

El constructivismo fotográfico lejos está de ser un tema acabado teóricamente y, menos aún, de ser un tema que pertenece al pasado, olvidado. Por el contrario, sigue siendo un tema de investigación que, a diferencia de otros momentos históricos, tiene una relevancia superlativa por el lugar particular que ocupa en la historia general y en el siglo XX. Constituye un momento relativamente inmediato en el tiempo y en la memoria que empuja por entrar nuevamente en nuestro círculo de visibilidad. Por su importancia histórica, la distancia temporal que lo separa del presente no representa una lejanía, es un agujón que punza e invita a repensarlo.

Referencias

- Ades, D. (2002). *Fotomontaje*. Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1980). *El chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Sauil.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus
- (2005). *El libro de los pasajes*. Ediciones Akal.
- Brik, O. (2010). *Selected Criticism, 1915-1929*. *October*, N. 134, pp. 74-110.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Artes Gráficas Soler.
- (2005). *Salones y otros escritos de arte*. Machado Libros.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad*. Akal.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste*. A. Machado Libros S. A.
- Bürger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp.
- De Micheli, M. (2000). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Alianza.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós.
- Dubois, P. (2016). *De l'image-trace à l'image-fiction*. *Études photographiques*, N. 34, [Online], puesto en línea el 01 de junio. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphoto-graphiques/3593>.
- Fernández Buey, F. (trad.) (1973). *Constructivismo*. Comunicación.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. Ediciones Ve.
- Krauss, R. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press.

- Lodder, C. (1988) *Constructivismo ruso*. Alianza.
- Moreno, A. (2006). *Vanguardias Rusas*. Colección Thyssen- Bornemisza.
- Peirce, Ch. S. (1973). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Pollmeier, K. (2014), El Lissitzky's Multilayer Photographs: A Technical Analysis. En Abbaspour, M., Daffner, L. A., y Morris Hambourg, M. (Eds.). *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art: New York. Versión digital disponible en <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays>
- Popova, L. & Citroen, P. (1924). Fotomontazh. LEF, N.4, pp. 41-45. Versión digital disponible en <https://monoskop.org/LEF>
- Ribalta, J. & alt. (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939)*. Ensayos y documentos. TF Editores y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rouillé, R. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Herder.
- Schaeffer, J.M. (1999). *Pourquoi la fiction?* De Seuil.
- Osborne, P. (2010). *Más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Cendeac.
- Villar Alé, R. (2010). *Procesos artísticos en Laboratorios. Génesis y perspectivas*. Univer-sum, Vol. 30, N. 1, 2015, pp. 277-292.