

Renata Finelli

Universidad Nacional de Córdoba

La fotografía como índice de la Revolución rusa (1921-1929)

Resumen

El presente trabajo pretende analizar la noción de la fotografía surgida en los primeros años de la Rusia revolucionaria (1921-1929). Los estudios tradicionales sobre las imágenes producidas durante este período las inscriben en una perspectiva que la entiende como símbolo icónico. Este artículo se propone examinar el alcance de dicha concepción y, a partir del análisis de la semiótica peirceana y del cruce con elementos del contexto social, repensar el vínculo entre los fotógrafos, la nueva vida soviética y la fotografía. En esta línea, se sugiere que la noción de índice permitiría entender con mayor claridad el rol de la fotografía durante los primeros años revolucionarios.

Palabras clave

Fotografía experimental – vanguardias rusas – técnicas–Peirce– índice

Photography as index of the Russian revolution. 1921-1929

Abstract

The present work analyzes the notion of the photography during the first years of revolutionary Russia (1921-1929). Traditional studies on images that were produced during this period inscribe them in a perspective that understands photography as an iconic symbol. This article discusses the scope of this conception. Taking the analysis of Peirce's semiotics and crossing it with elements of the social context, it proposes to rethink the link between photographers, the new soviet life and photography. In this line, it is suggested that the notion of index would make possible to understand more clearly the role of the photographic during the first revolutionary years.

Keywords

Experimental photography – Russian avant-garde – techniques– Peirce– index

Recibido: 29/09/2017. Aprobado: 23/02/2018.

Es común en la historiografía señalar el papel de la fotografía de los primeros años soviéticos como el *origen* del fenómeno de comunicación de masas de nuestro tiempo (Del Rio 2010), o bien como un antecedente de la actual *fotografía documental*¹, haciendo hincapié en los trabajos de los fotógrafos obreros y en la cámara como una herramienta técnica y popular capaz de registrar la cotidianeidad de los trabajadores (Wolf 2010). Estas perspectivas de estudio sugieren que las experiencias y debates de entonces pueden resultarnos significativos en nuestro actual escenario de medios de comunicación. Recuperan y hacen hincapié en el rol de la imagen como signo *icónico*² o *ventana* –documento *fiel* o material objetivo– de la vida del trabajador ruso.

¹ La fotografía documental es un género fotográfico caracterizado por abordar temas sociales y por buscar un impacto en el espectador. Estas imágenes son juzgadas, principalmente, bajo los criterios de fidelidad (por su coincidencia con la realidad a la que representa) y responsabilidad. Comparten ciertos criterios con las fotografías de prensa, como los temas de interés y su fuerte conexión con el objeto representado, aunque mantienen preocupaciones éticas distintas. Véase Rosler [1997] 2007.

² El aporte de Charles Peirce tiene un valor significativo en el presente trabajo ya que su análisis conceptual de los signos permite estudiar con precisión las características particulares de la imagen fotográfica frente a otros sistemas de representación. Peirce propone una división fundamental de los Signos (o *Representamen*) según el modo de denotar a su Objeto, en *Íconos*, *Índices* y *Símbolos*. Un *Ícono* es aquel que se relaciona con su Objeto predominantemente por similaridad, independientemente del modo de ser de su Objeto (pueden ser clasificados en imágenes, diagramas o metáforas). Un *Índice* es aquel que mantiene un vínculo directo de contigüidad con su fundamento, mientras que el

Lejos de estas afirmaciones, la presente investigación pretende mostrar la visión que se tuvo de la fotografía como *Índex*, entre 1921, cuando se reactivó la producción fotográfica gracias a la implementación de la Nueva Política Económica (NEP, por su sigla en ruso de *Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*), hasta 1929, cuando comenzó un proceso de alineación de las diferentes producciones fotográficas hacia la propaganda socialista y el fotoperiodismo que quedó, finalmente, determinado en 1932 por el decreto firmado por Stalin, “Acerca de la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas”.

Como hipótesis se sostiene que la fotografía sirvió como un nuevo *arte de masas* de fácil acceso y moderno pero también como una herramienta *técnica* que posibilitaba una consumación *unificada* –entre el individuo, su estilo de vida, lo social y el objeto– de la producción artística en línea con las ideas revolucionarias. En otras palabras, que la imagen fotográfica, dada su relevancia técnica, fue entendida como un documento *huella* de los acontecimientos revolucionarios y no simplemente como una mera herramienta de reproducción mimética o técnica.

La investigación toma y combina elementos de la historia cultural rusa, la semiótica y el análisis de textos e imágenes fuentes con el objetivo de aportar a un estudio riguroso de la fotografía que no reduzca sus juicios al manejo técnico de la cámara sino que se interrogue por los diferentes usos que ésta puede adoptar en un contexto determinado. De este modo, se pretende aportar una alternativa significativa para pensar la imagen fotográfica de la Rusia Revolucionaria.

Símbolo está unido a su Objeto por convención (las palabras, oraciones, libros y otros signos convencionales son Símbolos), Peirce 1973.

1. EL ESCENARIO FOTOGRÁFICO

La Nueva Política Económica, implementada por el gobierno bolchevique en 1921, produjo nuevas preocupaciones dentro del campo artístico. Las opiniones de los artistas en cuanto a la NEP estuvieron divididas. Por un lado, muchos de ellos se sintieron amenazados por la nueva producción de las empresas privadas ya que podría empezar a propagar un nuevo “culto al objeto” burgués (Strigalev 1990: 50), lo que implicaría un retroceso en cuanto a los objetivos que el nuevo modelo artístico se proponía alcanzar. Como afirma Anatoly Strigalev, las nuevas medidas ponían a prueba los valores y la ética comunista amenazando características intrínsecas a ésta como la camaradería, el colectivismo y el rechazo a lo superfluo. Por otro lado, la NEP estimuló la entrada de muchos productos, entre ellos, los fotográficos (Wolf 2010: 32-33). La importación de productos tecnológicos relacionados con el arte, sumado al rechazo de los artistas por la pintura de caballete y al interés artístico por un nuevo estilo –menos abstracto y más *conectado* (Arvatov [1925] 1997) con su Objeto de representación– abrió un nuevo panorama que colocó a la fotografía y al cine en el centro de la escena artística teórica y práctica.

El resurgimiento económico que provocó la NEP afectó directamente a la fotografía que fue un tema recurrente en los diarios, revistas y carteles de esa época, fuertemente fomentada por el Partido, en especial, la fotografía *amateur* y la fotografía de prensa. En palabras de Anatoly Lunacharsky (1875-1933), director del Narkomprós: “Cada ciudadano progresista ha de tener no sólo un reloj, sino también una máquina fotográfica. Con el mismo derecho que la educación general, tendremos en la Unión

Soviética una educación fotográfica” (Legmany y Rouillé 1988: 129).

En 1923 se formaron los primeros círculos de fotografía bajo la dirección de los sindicatos de empresa y de la Sociedad de Amigos del Cine y la Fotografía (ODSKF) y, ese mismo año, se abrió la sección de Fotografía en la Academia Estatal de Bellas Artes (Legmany y Rouillé 1988: 129). A su vez, a través de las organizaciones sindicales, se fundaron clubes obreros que ofrecían actividades educativas y sociales para fomentar la participación obrera en la cultura. La actividad fotográfica fue una de las predilectas ya que, como explica Erika Wolf, “encajaba a la perfección en el programa de los clubes puesto que se encargaba de una actividad cultural positiva con una gran relevancia social” (Wolf 2010: 33):

Se fundaron círculos fotográficos para los empleados de la industria alimentaria, los jornaleros agrícolas, los operarios textiles, los farmacéuticos y los empleados municipales. Esta actividad se estimulaba desde abajo: los obreros se dedicaban a la fotografía y formaban grupos para desarrollar su interés. (Wolf 2010: 33)

Estas actividades eran coordinadas por el Soviet Municipal de Sindicatos de Moscú (MGSPS) que se encargaba también de la preparación de los líderes fotográficos para quienes –a partir de 1925– se desarrollaron cursos de formación de la mano del fotógrafo Moisei Nappelbaum (1869-1958) (Wolf 2010: 34).

A su vez, la NEP reactivó las actividades que se llevaban a cabo en la Sociedad Rusa de Fotografía (RFO, por su sigla en ruso de *Russkoye Fotografitcheskoye Obshchestvo*) lo que motivó la creación de su propia revista (Legmany y Rouillé 1988: 129) y de

otras especializadas en fotografía como *Ogoniok* (1923-), *Kinofot* (1922-1925), *LEF* (1923-1925), *Novy LEF* (1927-1928) y *Sovetskoe foto* (1926-1931).

Ogoniok fue una de las revistas más emblemáticas del fotoperiodismo soviético. Tenía un punto de vista totalmente nuevo para la prensa de entonces ya que incluía fotomontajes y fotografías totalmente innovadoras desde lo formal. Fundada en 1923, contó con la participación de numerosos fotógrafos reconocidos como Semyon Fridliand (1905-1964) y Arkady Shaikhet (1898-1959). Su jefe de redacción fue Mikhail Kolstov (1898-1940), un periodista soviético apasionado por la fotografía, artífice de un emporio editorial y una red de fotocorresponsales y de agencias fotográficas nacionales e internacionales (Wolf 2010: 34). En 1926, fundó otra de las revistas más significativas de la actividad fotográfica *amateur* y fotoreportera, *Sovetskoe foto*. De publicación mensual, se consolidó como una de las más importantes de la Rusia revolucionaria. Llegaba a un variado grupo de lectores y alcanzó, a finales de la década de los veinte, una tirada de más de veinticinco mil ejemplares (Wolf 2010: 35). Así describía su creador el papel de la fotografía y de la revista:

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

sus lectores toda la información sobre las novedades y los avances de la fotografía (...) sus mayores esfuerzos están dirigidos a ayudar a ese nutrido espectro de fotógrafos aficionados y fotorreporteros. (Kolstov [1926] 2010: 51)

En 1922, Aleksey Gan (1886-1940) –teórico y miembro del Primer Grupo de Constructivistas en Acción– concibió y publicó *Kino-Fot o Cinema-Foto*, subtitulada “La revista del cine y la fotografía”, una publicación que si bien hacía mención a la fotografía, se dedicó más al desarrollo de la industria cinematográfica. La revista salió seis meses después de que Lenin –en enero de 1922– convirtiera en ley las Directivas sobre Asuntos Cinematográficos. Su aporte para la industria técnica fue fundamental ya que en ella se publicaban todo tipo de avances tecnológicos, además de que funcionaba como un foro abierto de discusión que daba a conocer las diferentes perspectivas en cuanto al nuevo arte (Lodder 2000: 292-293). La revista fue pensada como vidriera de los principios teóricos e ideológicos del Constructivismo. En ella se publicaron, principalmente, los trabajos de los fotógrafos más preocupados por el desarrollo de las prácticas artísticas constructivista como Alexander Rodchenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958) y los demás miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Como explica Christina Lodder:

Kino-fot mostraba que emergía un interés por la fotografía desde los círculos constructivistas y que no era simplemente un desarrollo, un producto del desencanto con la política oficial o un intento desesperado por comprometerse con las políticas realistas. Por el contrario, la revista indicaba que los constructivistas respondían inmediatamente y positivamente a las directivas de Lenin relacionadas con el cine: ellos vieron una propaganda potencial en

los dos medios; y se enfocaron en el progreso de la teoría y práctica cinematográfica acercándola a la causa constructivista y viendo formas de extender esto a la fotografía. (Lodder 2000: 293)

Al mismo tiempo, Vladimir Mayakovsky (1893-1930) creó, en 1923, el Frente de Izquierda de las Artes (LEF, por su sigla en ruso de Levy Front Iskusstv) revista que publicaba las nuevas tendencias de los fotógrafos constructivistas. La publicación procuraba agrupar a los diferentes artistas de distintas corrientes –Futurismo, Constructivismo, Realismo, etc.– en una plataforma común estrictamente ligada con la vida cotidiana (*byt*)³ y el marxismo. Sus publicaciones se dedicaban casi exclusivamente a los debates teóricos internos del Constructivismo. Tuvo dos fases: la primera, entre 1923 y 1925 y, la segunda, entre 1927 y 1928. Fue durante esta segunda etapa que la fotografía cobró más relevancia y se visibilizó con mayor frecuencia junto a textos teóricos específicos sobre las problemáticas fotográficas de entonces.

Entre 1926 y 1927 la fotografía tuvo su momento de explosión entre los círculos de obreros, fotógrafos *amateurs* y fotorreporteros de toda Rusia (Wolf 2010: 34). Con el fin de la NEP y el comienzo del Primer Plan Quinquenal en 1928, el escenario fotográfico cambió. Por un lado, la fotografía comenzó a ser criticada por los grupos más conservadores dedicados a la pintura realista –como la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria

³ El concepto de “vida cotidiana” (*byt*) menciona directamente a la cultura material de una sociedad. Sin embargo, no hace referencia a una cultura material vacía de contenido, por el contrario, en la *byt* se encuentran *fijadas* (o adheridas) las formas de la existencia en un sentido más filosófico (*bytie*). De este modo, los cambios que se realicen en la *byt* estarán íntimamente relacionados con los cambios en la *bytie*. Véase Arvatov [1925] 1997: 119, nota *.

(AkhRR)– quienes, a su vez, empezaron a tener mayor relevancia dentro de los círculos artísticos (Tupitsyn 1992: 485). Por otro lado, el campo de acción de los artistas comenzó a estar cada vez más controlado. Como expresan Legmany y Rouillé:

La decisión de lanzar un programa de industrialización forzada, tomada en 1928, señala el punto de partida de cambios profundos en todos los aspectos. Siguiendo la consigna ‘todos los esfuerzos para la realización del Plan Quinquenal’, artistas, gentes de letras y, naturalmente, fotógrafos debían poner toda su energía al servicio de la industrialización. Se enviaron a todos los lugares del país brigadas de escritores, de cineastas y de fotógrafos para dar cuenta de los resultados del socialismo en construcción. (Legmany y Rouillé 1988: 128)

Ambos factores llevaron a que la fotografía ocupase un nuevo rol dentro del nuevo escenario artístico, el de documento de *prensa* de la Rusia Soviética. En agosto de 1928, el Departamento de Agitación y Propaganda del Comité Central del Partido Comunista transformó el movimiento de *amateur* en un movimiento de “corresponsales de prensa” (Legmany y Rouillé 1988: 129) y en febrero de 1929, el Consejo de Comisarios del Pueblo promulgó una ley que prohibía y controlaba la fotografía en espacios públicos. Una de sus cláusulas expresaba que “cualquier tipo de filmación en el interior de edificios que pertenezcan a instituciones o empresas sociales y estatales sólo se podrá llevar a cabo con el permiso de la administración de estas instituciones y empresas” (Wolf 2010: 37).

De este modo, a partir de 1929 el trabajo fotográfico se consolidó en las agencias estatales u organizaciones gubernamentales, dejándose de lado a los fotógrafos *amateurs*, fotorreporteros y fotó-

grafos artísticos independientes. El campo de la fotografía fue totalmente eclipsado por el periodismo gráfico y la prensa oficial. En adelante, sobrevino una etapa con nuevas problemáticas dentro del campo fotográfico relacionadas, principalmente, con los *límites éticos* de la producción fotográfica, debatiéndose entre la *propaganda* socialista y la documentación *fiel*.

2. EL CARÁCTER INDICIAL DE LA FOTOGRAFÍA SOVIÉTICA

La fotografía tuvo una enorme popularidad pasada la primera mitad de los años veinte. Artistas como Rodchenko y Borís Ignatovich (1899-1976), habían optado por la fotografía como única forma de arte (Derkusova 2012: 159). De hecho, cuando Alfred Barr –fundador del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York– visitó Rusia entre 1927 y 1928 buscando las nuevas tendencias para llevar a su museo, expresó lo siguiente:

Fui a ver a Rodchenko y su talentosa mujer [...]. Rodchenko nos mostró una asombrosa variedad de cosas: pinturas suprematistas (precedidas por las primeras composiciones geométricas que conozco, de 1915, realizadas con compás), grabados en madera y en linóleo, postes, diseños de libros, fotografías, etc. Dejó la pintura en 1922 y, desde entonces, sólo se ha dedicado a las artes fotográficas, en las que es un maestro consumado [...] Estuvimos allí hasta pasadas las once de la noche, fue una velada excelente pero, si es posible, tengo que encontrar a algún pintor. (Buchloh 2004: 118)

Benjamin Buchloh sostiene que la importancia que tuvo la fotografía durante este período se debió a la reaparición del Realismo como estilo artístico y a la necesidad de innovar en la representación y distribución del arte destinado a un nuevo público de

masas. El autor afirma que la vuelta a la imagen mimética fue una respuesta a la crisis de la representación que afrontaba el nuevo arte dentro de un contexto cultural que buscaba expandirse. En sus palabras:

Los híbridos que Klucis, Lissitzky y Rodchenko crearon en sus primeras aproximaciones al collage y al fotomontaje revelan las dificultades de transformación paradigmática implícita en este procedimiento y la búsqueda concomitante entre 1919 y 1923 de una solución a la crisis de la representación. [...] el fotocollage y el fotomontaje reintrodujeron en las convenciones estéticas –en un momento en el que su autoreflexividad y depuración modernas habían reducido semióticamente todas las operaciones formales y materiales a puros signos *indéxicos*– una fuente inagotable de una nueva iconicidad de la representación mecánicamente producida y reproducida y, en consecuencia –dada la confianza utópica de esta generación en los medios de comunicación– máximamente fidedigna. Al observar los fotomontajes de 1923, [...] uno se pregunta si la exuberancia de citas fotográficas no estaría en parte motivada por el alivio que sintieron sus autores al romper finalmente con la convención moderna que vetaba la representación *icónica*. (Buchloh 2004: 130)

Desde su perspectiva teórica, la fotografía –sobre todo en su forma de fotomontaje– se entiende como un nuevo recurso –promovido por las nuevas necesidades y condiciones socio-políticas del contexto histórico– que fue utilizado por los soviéticos para solucionar la crisis de la representación que habían sufrido las disciplinas artísticas en su paso del siglo XIX al siglo XX, de un tipo de pintura subjetivista-abstracta a la cultura de masas. En este sentido, para el autor, la fotografía –como elemento in-

novador y técnico– intentó salvar a las artes de esta crisis, ocasionando una vuelta a la *iconicidad*.



1 de mayo, Viktor Bulla, 1920.



Tranvía, Alexander Rodchenko, 1926.

En contraste con estas ideas, se puede afirmar que la fotografía como *técnica*⁴ cumplía dos roles de gran importancia dentro de la escena artística de la Rusia soviética, uno como *técnica social* que permitiría el acceso y la participación en la cultura de las clases menos privilegiadas estimulando el plan cultural soviético.⁵ Y otro, como *material técnico*, que ofrecía un proceso moderno, novedoso e *indicial* que, siguiendo los objetivos “futuristas” (Buck-Morss 2004: 73), permitía seguir con la realización de la misma.

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

Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este

⁴ 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, 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”. Véase Gan [1922] 1976.

⁵ A propósito de estas ideas, puede consultarse el artículo de Zhemchuzny [1926] 2010: 52-53.

aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que lo son por conexión física [*índex*, N.A]. (Peirce 1973: 48)⁶

Como explica Peirce, en el caso de las imágenes fotográficas se suele confundir su naturaleza *indicial* por *iconicidad* dada la semejanza que ésta mantiene con su objeto referencial. Sin embargo, si se tiene en cuenta el *proceso técnico* fotográfico, existe una conexión física entre la imagen y su objeto que la coloca dentro del segundo grupo de signos (*Índex*), en el que ambos conceptos (*representamen* y objeto) forman un par orgánico (Peirce 1973: 47ss). En otras palabras, para que una fotografía de tipo *analógica* –como la usada durante los primeros años del siglo XX– materialmente exista, la luz que incide sobre un elemento fotosensible debe tomar contacto con el objeto material para que éste quede impreso. El objeto necesariamente participa del proceso de elaboración de la imagen, lo que hace que la fotografía sea una *técnica* de carácter *indicial*.

La teoría peirceana establece algunas características distintivas del Signo como *índice*. La primera, anteriormente descrita, la relación *de hecho* (*factual*) entre el *representamen* y su objeto; la segunda, su singularidad; y la tercera, relacionada con las dos precedentes, su poder de designación, es decir, una conexión dinámica con los sentidos (o la memoria) de la persona para quien sirve como signo.

Según Peirce, “un *índice* designa, por tanto, el sujeto de una proposición pero sin implicar absolutamente ningún carácter” (Fu-

⁶ Para una relectura moderna del concepto de *Índice fotográfico*, véanse Krauss, 1996; Dubois [1983] 1994; Tagg, 1988 y Schaeffer 1990.

magalli 1996). Dicho de otro modo, la fotografía señala, *atestigua* (Dubois [1983] 1994: 49) ese hecho singular, único, pero no dice nada del Objeto ni del significado de esa representación. En palabras de Philippe Dubois, el acto mismo en el que se forma la fotografía es un acto-huella que no tiene significación en sí mismo. Su sentido es exterior a ella y se determina por la relación efectiva entre el objeto y su situación de enunciación (Dubois [1983] 1994: 50):

En efecto, *antes y después* de ese momento del registro “natural” del mundo sobre la superficie sensible hay de una y otra parte, gestos absolutamente “culturales”, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas. [...] Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un “mensaje sin código”). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. (Dubois [1983] 1994:67)

Por otro lado, la imagen fotográfica *designa* y, al designar, despierta algo en la memoria o los sentidos de quien la observa. Es “potencia indicativa”, (Dubois [1983] 1994: 70) que, sin enunciar el contenido de su fuerza, lastima (o punza, en el sentido barthesiano)⁷ a su espectador. En palabras de Peirce:

[Un *índice* es, N.A.] un signo, o representación, que se refiere a su objeto no tanto a causa de cualquier similitud o analogía con él, ni porque esté asociado con los caracteres generales que dicho objeto pueda tener, como porque está en conexión dinámica (incluyendo la conexión espacial)

⁷ Véase Barthes 1980: 49.

con el objeto individual, por una parte, y con los sentidos o la memoria de la persona para quien sirve de signo, por la otra. (Peirce 1973:60)

En síntesis, la fotografía, como *técnica indicial*, mantiene una conexión física (*factual*) con su objeto y una conexión dinámica con los sentidos de la persona para quien sirve de referencia. Configura nuevos lazos de unión entre el sujeto que realiza la imagen y su objeto referencial. Lazos físicos, singulares (como la originalidad misma de su objeto referencial) y necesarios para la obtención de la imagen y, también, lazos emocionales con quien observa la imagen. Como *técnica* de representación, no sólo produce una imagen *huella* (o documento prueba) de lo que ha posado tras su lente, sino que, además, su *acto* mismo es una forma particular de interacción entre la naturaleza real del objeto fotografiado, el tiempo de la toma y su artífice.



Arkady Shaiket, 1924.



Alexander Rodchenko, 1928.

Luego de haber revisado la noción de *índex* propuesta por Peirce, a continuación se resumen los argumentos por los cuales se sostiene que los fotógrafos soviéticos tuvieron una concepción de la fotografía como signo *indéxico*, pese a que este concepto comenzó a hacerse popular a partir de los escritos de André Bazin (1945) y Roland Barthes ([1961] 1980).

En primer lugar, corresponde mencionar que una de las críticas al sistema de producción “americano” (Arvatov [1925] 1997: 127) que hicieron los primeros teóricos revolucionarios fue la *disociación* que éste provocaba entre el individuo, el Objeto (la cosa producida) y la vida cotidiana del trabajador. De hecho, una de las preocupaciones más importantes durante este período fue la creación de modos de producción más *conectados* con la *byt*

del trabajador soviético. Así lo expresaba Boris Arvatov (1896-1940), uno de los principales teóricos revolucionarios:

La producción se estaba convirtiendo en algo aislado de la naturaleza; es más, el sistema entero de la *byt* material y la producción de consumo estaba convirtiéndose en algo cada vez más aislado [...] La tarea del proletariado es crear un dinamismo sistemáticamente regulado con las cosas. Para convertir la cosa en un instrumento. (Arvatov [1925] 1997: 127-128)

En este sentido, la fotografía y el cine representaron los nuevos modos de producción artística a los que se aspiraba ya que ofrecían una experiencia *unificada* e integrada de la práctica artística. Como explicaba Dziga Vertov (1896-1954): “La cámara cinematográfica se inventó para penetrar con mayor profundidad en el mundo visible, para investigar y registrar los fenómenos visibles, para no olvidar lo que tiene lugar y considerar lo que tendrá lugar necesariamente en el futuro” (Fore 2011: 73). Como expresó Vertov, la cámara permitía romper con los límites de la experiencia cotidiana, permitía profundizar en la *byt* soviética. Posibilitaba investigar, confirmar, estetizar e inmortalizar lo real. Cada imagen era un acto individual de conocimiento que permitía sintetizar *los hechos* –y su entendimiento– y transmitirlo a las próximas generaciones.

A propósito de esta idea, Vitaly Zhemchuzny, cineasta y fotógrafo *amateur* revolucionario, expresó:

Nosotros, testigos directos de unos grandiosos cambios sociales, tenemos la tarea de crear una historia documental de esta primera Unión de Repúblicas Socialistas. Nuestros días festivos y laborales, nuestros éxitos y fracasos,

nuestra lucha, nuestro trabajo, nuestra forma de vida, todo ello, con el tiempo tendrá un especial interés histórico [...] La fotografía (junto al cine) debe captar “la vida soviética cogida por sorpresa” y transmitirla a las próximas generaciones [...] la fotografía no es un material valioso sólo para el futuro historiador, sino también es una manifestación significativa e imprescindible de nuestra actual forma de vida. (Zhemchuzny [1926] 2010:53)

Como señaló Zhemchuzny, la fotografía fue mucho más que una simple representación de la realidad, consistió en un acto analítico de reconocimiento de la actual forma de vida. El fotógrafo examinaba y ponía de manifiesto la vida soviética y sus relaciones impulsado, sobre todo, por una motivación social. De este modo, la fotografía no era solamente un nuevo arte de masas, como explica Buchloh, era un nuevo tipo de *experiencia artística* compleja que permitía unificar la experiencia individual, lo colectivo, lo real y el tiempo.

En segundo lugar, las tensiones teóricas que hubo por aquel entonces alrededor de la imagen fotográfica estuvieron sentadas en su carácter *factual* o su *factualidad*. Si bien los artistas y teóricos soviéticos se disputaban entre el polo del registro “puro”, sin reglas de composición –como el que sostenían Osip Brik (1888-1945), Sergey Tretyakov (1892-1937) y los fotógrafos de la Asociación Rusa de Fotógrafos (ROPF)– y el de la intervención subjetiva, que sostenían Rodchenko y sus seguidores⁸, ambos puntos de vista coincidían en la importancia de la naturaleza *factual* de la fotografía. “Ponemos nuestra confianza en la fotografía que nos muestra lo que pasó en un lugar y de su *factualidad*, convencién-

donos de ello” (Tupitsyn 1992: 486), expresaba Rodchenko. O bien, en palabras de Brik:

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. Los objetos, en realidad, están en constante movimiento y en constante comunicación con otros, que se encuentra junto a éstos, a continuación, toda fijación escénica del edificio será necesariamente artificial. (Brik 1928: 30)



Alexander Shevchenko, por Alexander Rodchenko, 1924.

⁸ A propósito de esta disputa, véase Tupitsyn 1992.



Por unanimidad. Las elecciones locales, Arkady Shaiket, 1925.

Según la semiótica peirceana, la diferencia fundamental entre el *ícono* y el *índice* radica en que, mientras el primero representa a su objeto por similitud, independientemente de si su ser es posible o real –como en las imágenes pictóricas–, el segundo debe tomar contacto con el objeto⁹ para existir. La similitud de la imagen fotográfica está dada por la presencia real y necesaria del objeto tras la cámara, por su *factualidad*. Esta característica fue central para los revolucionarios soviéticos quienes, en su afán de separarse de la pintura y de los ideologismos psicológicos, vieron en la fotografía una forma de reproducción revolucionaria

⁹ Véase Peirce 1973:47; Fumagalli 1996 y Visokolskis 2006.

por su raíz en *los hechos*. En su artículo escrito para la revista *Novy LEF*, en 1928, el fotógrafo Rodchenko expresó a propósito del retrato de Lenin:

En muchas oportunidades los fotógrafos tomaron su imagen. A veces, cuando era necesario, otras veces cuando no. Él no tenía tiempo; había una revolución y él era su líder [...] sin embargo, poseemos un extenso archivo de fotografías de Lenin [...] y este archivo de instantáneas no permite que nadie lo idealice o falsifique [...] Es cierto lo que muchos dicen que no hay una sola instantánea que tenga una semejanza absoluta, pero cada una a su manera se le asemeja un poco. (Rodchenko [1928] 1976: 252)

Como sugiere Rodchenko, ninguna imagen fotográfica podía representar en absoluto a Lenin, todas se le asemejaban un poco sin embargo, su fuerza radicaba en el hecho de que, en contraposición con la imagen pictórica (*icónica*) que permitía la idealización, ésta *daba cuenta* de la existencia real del objeto (Lenin).



Moisei Nappelbaum, 1919.



Arkady Shayket, 1924.

Por último y, como explica Devin Fore, este fenómeno sucedió debido a la rápida modernización que sufrieron los soviéticos luego de la Guerra Civil. Como enunció un reporte soviético de la época, por aquel entonces “todo era nuevo, todo era por primera vez. Las primeras fábricas, los primeros *kolkhozes*, las primeras cocinas colectivas... La información en sí misma era interesante” (Fore 2006: 7), lo que motivó a la búsqueda de un arte *indéxico* (Fore 2006:8). En palabras del cineasta Dziga Vertov, el Estado Soviético se había vuelto no ya una fábrica de sueños sino una “fábrica de hechos” (Vertov [1926] 1984) y la *técnica* era una herramienta para que el trabajador soviético reflexionase e investigase esas transformaciones de la *byt*.

Siguiendo esta perspectiva de análisis, a partir de 1928 comenzó un nuevo período de la fotografía soviética que dejó de lado el énfasis por su naturaleza *factual* o *indéxica* y puso su acento en la imagen como Signo *que puede ser codificado*. A partir de entonces, y con el avance de la fotografía de prensa, los debates sobre

la fotografía comenzaron a girar en torno de los *modos de construcción* de los códigos fotográficos que suceden *antes y después* del acto fotográfico como *índex* (Dubois [1983] 1994: 49).

3. CONCLUSIÓN

Tras haber reconstruido el escenario fotográfico de los primeros años revolucionarios y tras haber sistematizado la noción de *Índex*, hemos dado sostén a la idea de que la fotografía como *huella* fue el eje conductor de este período histórico. Se insiste en esta idea según la cual fotografía no sólo fue un *arte de masas* sino también una nueva forma de producción artística en *conexión* con el Objeto y la *byt* de los trabajadores rusos ya que esto devela un nuevo conjunto de interrogantes en relación a su rol en el escenario revolucionario.

En primer lugar, posibilita repensarla no tanto como producto de una *técnica* (como imagen) sino también como *acto*. Esta perspectiva de análisis viabiliza entender *lo fotográfico* no como una mera actividad estética o documental sino también como una nueva forma de relacionarse (*afectiva y factual*) con el objeto representado, como una actividad que permitía romper y profundizar los límites de la experiencia y el conocimiento sobre la realidad, es decir, como una práctica epistémica. Y, en segundo lugar, porque admite reflexionar acerca de las implicancias que tuvo la fotografía como *huella* de la Revolución, como signo que *atestigua y designa*.

En síntesis, se puede afirmar que la fotografía constituyó una nueva forma de interactuar con el mundo físico, social y afectivo del trabajador ruso soviético y que, desde un comienzo, estuvo

entrelazada con lo real, lo social y lo emocional de la Rusia Revolucionaria.

REFERENCIAS

- ARVATOV, Boris [1925] (1997), "Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question)", *OCTOBER*, 81, verano: 119-128.
- BARBOZA, Pierre (1996), *Du photographique au numérique: la parenté indicielle dans L'histoire des images* (París: L'Harmattan).
- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil).
- BOWLT, John, (ed.) (1976), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934* (Nueva York: The Viking Press).
- BRIK, Osip (1928), "Ot kartiny k foto", *Novy LEF*, 3: 29-33. <<https://monoskop.org/Lef>> [Último acceso: 24/02/18]
- ___ (2010), "Selected Criticism, 1915-1929", *OCTOBER*, 134, Otoño: 74-110.
- BUCHLOH, Benjamin (1984), "From Faktura to Factography", *OCTOBER*, 30, Otoño: 82-119.
- ___ (2004) *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Akal).
- BUCK-MORSS, Susan (2004), *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste* (Madrid: A. Machado Libros S. A).
- DEL RIO, Víctor (2010), *Factografía. Vanguardia y Comunicación de masas* (Madrid: Abada Editores).
- DERKUSOVA, Iveta (2012), "El papel del fotomontaje en la configuración de la política de la Unión Soviética. El nuevo arte de propaganda de Gustav Klucis", en Ferre (2012: 158-179).
- DUBOIS, Philippe [1983] (1994), *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, traducción de Baravalle Graziella (Barcelona: Paidós).
- FERRE, Rosa (ed.) (2012), *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* (Madrid: Caja Madrid).
- FITZPATRICK, Sheila (2005) *La Revolución Rusa* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- FORE, David (2006), "Soviet Factography: Production Art an in Information Age", *OCTOBER*, 118, Otoño: 3-10.
- ___ (2011), "Conquistar el tiempo", *Carta*, 2, Primavera-Verano: 70-74.
- FUMAGALLI, Armando (1996), "El índice en la filosofía de Peirce", *Anuario Filosófico*, 29, 3: 1127-1440.
- GAN, Aleksey [1922] (1976), "Constructivism", en Bowlt (1976: 214-224).
- KOLSTOV, Mikhail [1926] (2010), "¡Por una fotografía soviética!", en Ribalta (2010: 51).
- KRAUSS, Rosalind [1977] (1996), "Notas sobre el índice", en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza): 209-223
- LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (1988), *Historia de la Fotografía* (Barcelona: Ediciones Martínez Roca S. A).
- LODDER, Christina (1987), *El constructivismo ruso* (Madrid: Alianza).
- ___ (2000), "Promoting Constructivism: Kino-fot and Rodchenko's move into photography", *History of Photography*, 24, 4: 292-299.
- MICHELSON, Annette (ed.) (1984), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, traducción de Kevin O'Brien (Berkeley: University of California Press).
- PEIRCE Charles Sanders (1973), *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- RIBALTA Jorge (2010), *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos* (Madrid: TF Editores).
- RODCHENKO, Alexander [1928] (1976), "Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot", en Bowlt (1976: 250-253).
- ROSLER, Martha [1997] (2007) "Ética y estética de la fotografía documental", en *Imágenes públicas. La función política de la imagen* (Barcelona: Gustavo Gili): 248-274.

- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990), *La imagen precaria. Sobre el dispositivo fotográfico* (Madrid: Cátedra).
- STEPHAN, Halina (1981), *“Lef” and the Left Front of Arts* (Munich: Verlag Otto Sagner).
- STRIGALEV, Anatoly (1990), “Arte y Producción”, *Debats*, 34: 46-54.
- TAGG, John (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Basingstoke: Macmillan).
- TUPITSYN, Margarita (1992), “Fragmentation versus Totality: The Politics of (De) framing”, en *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Gard 1915-1932*, (Nueva York: Guggenheim Museum): 483-496.
- TRETYAKOV, Sergey [1923] (2006), “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)”, *OCTOBER*, 118, Otoño: 11-18.
- VISOKOLSKIS, Sandra (2006), “Metáfora, ícono y abducción en C. S. Peirce”, <<http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaVisokolskis.html>>. [Último acceso 23/02/18]
- WOLF, Erika (2010), “La unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria”, en Ribalta (2010: 32-50).
- VERTOV, Dziga [1926] (1984) “Factory of Fact (By Way of Proposal)”, en Michelson (1984: 111-113).
- ZHEMCHUZY, Vitaly [1926] (2010), “¡Fomentemos la afición a la fotografía!”, en Ribalta (2010: 52-53).