



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**La fotografía rusa durante la NEP.
Un campo experimental y revolucionario
(1921-1928)**

**The russian photography during
the NEP.
An experimental and revolutionary field
(1921-1928)**

Autor: Renata Carla Finelli

Edição: RUS Vol. 11. Nº 15

Data: Junho 2020

[https://doi.org/10.11606/issn.
2317-4765.rus.2020.166370](https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.166370)



La fotografía rusa durante la NEP.

Un campo experimental y revolucionario (1921-1928)

Renata Carla Finelli*

Resumen: La Nueva Política Económica (NEP), implementada por Vladímir Illich Lenin en 1921, produjo nuevas preocupaciones dentro del campo artístico. Las opiniones de los soviets en cuanto a la NEP estuvieron divididas a favor y en contra de ésta. Para muchos de ellos, la NEP amenazaba su trabajo debido al fomento de la producción de las empresas privadas y la introducción de nuevas tecnologías; mientras que, para otros, significaba el punto de partida de la reanudación económica que permitiría la entrada de bienes de poco alcance hasta entonces. La importación de productos tecnológicos abrió un nuevo panorama artístico que estimuló y colocó a la fotografía en el centro de la escena. El presente trabajo se propone contar los distintos usos y formas de circulación que tuvo la fotografía durante los años revolucionarios de la NEP.

Abstract: The New Economic Policy (NEP) implemented by Vladimir Illich Lenin in 1921 produced new concerns in the artistic field. The soviet's opinions as for the NEP were been divided for and against it. For many of them, the NEP threatened their work due to the promotion of the production of private companies and the introduction of new technology; as long as, for others, it meant the starting point of the economic resumption would allow the entry of artistic products of little scope until then. The importation of technological products opened a new artistic outlook that stimulated and placed photography in the center of the scene. The present work intends to tell the different uses and forms of circulation that photography had during the revolutionary years of the NEP.

Palabras clave: Fotografía; Nueva Política Económica; Arte ruso

Keywords: Photography; New Economic Policy; Russian Art

Introducción

* Profesora y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Doctoranda en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Miembro investigador y becaria del proyecto de investigación "Historia de las ideas estéticas en Argentina" (PICT- 2016-0204), radicado en el Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF/CONICET). E-mail: renofinelli@hotmail.com

Una vez que los bolcheviques llegaron al poder en 1917, comenzó en Rusia un período de Guerra Civil de cuatro años, aproximadamente, que sumó más pobreza a la que ya traía el pueblo ruso con las políticas del zarismo. La hambruna en las ciudades y en los pueblos había avanzado notablemente, había decaído la siembra, se produjeron muertes por epidemias y el Ejército Rojo, constituido principalmente por proletarios –columna vertebral del Partido bolchevique–, había sufrido numerosas bajas.¹ La mayoría de la población se había concentrado en ámbitos rurales –el 84% vivía en el campo– y éstos habían regresado a un modo de vida precario, con un bajo nivel de producción que sólo lograba cubrir el consumo doméstico y “dejaba poco para las ciudades y el Estado”.² Estos hechos fueron determinantes a la hora de tomar medidas económicas.

Como sostienen distintos intelectuales tanto del campo de las humanidades como de las ciencias económicas,³ cuando los bolcheviques llegaron al poder no sólo tomaron el aparato administrativo, sino que también comenzaron una tarea de *construcción* del Estado socialista tanto a nivel económico y administrativo como social y cultural. Sin embargo, como afirma Stephen Cohen, “los bolcheviques no tenían una política económica definida al llegar al poder en 1917. Existían unos objetivos y preceptos generales (...) pero se expresaban de una forma muy imprecisa y con interpretaciones de lo más dispar dentro del partido”.⁴ De este modo, la ejecución de la Nueva Política Económica (*Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*: NEP) que se inició luego de la Guerra Civil, en 1921, hasta 1928 fue

¹ FITZPATRICK, 2005.

² LEWIN, 1990, p. 117.

³ Puede consultarse en el campo de las ciencias humanas el estudio de Buck- Morss, 2004 y en ciencias económicas la investigación de Dohan, 1991.

⁴ COHEN, 1990, p.105.

una “respuesta improvisada a circunstancias económicas desesperadas”,⁵ pero también tuvo como fin la continuación de ese proceso de construcción que se había iniciado en 1917. Como sostiene Sheila Fitzpatrick, las revueltas de Kronstadt y de Tambov alimentaron los reclamos de los trabajadores en contra de los bolcheviques e “hicieron patente la necesidad de una nueva política económica para reemplazar el comunismo de guerra”.⁶

Al interior del Partido, la NEP provocó opiniones a favor y en contra, dando lugar a uno de los debates más fervorosos de los años veinte conocido como la disputa entre bujarinistas y troskistas. Los primeros estaban a favor de la política evolutiva y moderada propuesta por Nikolai Bujarín (1888-1938) –teórico principal de la NEP–, basada en la planificación y en la vinculación, mediante el mercado, en un sector industrial estatal y un sector agrícola privado. Los segundos –seguidores de León Trotsky (1879-1940)–, como los bujarinistas, también prestaban atención a la industria pesada y a la planificación, pero estaban más preocupados por los *kulaks* o *propietarios rurales*. Según Stephen Cohen, contaban con éstos para un “futuro previsible”⁷ y discutían desde la planificación general hasta los impuestos agrícolas. Pese a las diferencias en el campo político y social, ya en 1924, la NEP había sido aceptada por la mayoría de los líderes del Partido bolchevique y hasta finales de los años veinte la NEP contó con la aprobación de la mayoría de los bolcheviques. “Ni siquiera Stalin se atrevió a desafiar dicha legitimidad, en su contienda final con los bujarinistas en 1928-1929”.⁸

⁵ FITZPATRICK, Op. cit., p.124.

⁶ Ibidem, p. 123.

Entre 1920 y 1921 se produjeron levantamientos campesinos en contra del Ejército Rojo y del gobierno bolchevique. El epicentro de estos levantamientos se produjo en la ciudad de Tambov. En 1921, los marineros de la fuerza naval de Kronstadt se enfrentaron con las fuerzas del Ejército Rojo. Ambas revueltas pusieron al descubierto las disputas al interior de la población revolucionaria y mostraron las inestabilidades del nuevo Estado. Ver Avrich, 1991 y Landis, 2004.

⁷ COHEN, Op. cit., p.106.

⁸ Ibidem, p. 108.

La NEP consistió en una serie de medidas que relajaban algunos controles en la importación y permitían ciertas libertades a algunos grupos del mercado. Significó la reactivación de las industrias –privadas y públicas– y de las economías familiares, pero también fue un estímulo para la vuelta de una visión capitalista de la vida, en contra de los ideales comunistas. En este sentido, el clima social de los años veinte fue confuso y hubo una actitud ambivalente respecto a la NEP, ya que, por un lado, parecía necesaria para restaurar la economía y continuar hacia el socialismo, pero, por otro, significaba una vuelta parcial a antiguos hábitos capitalistas. El resultado fue un clima de desconcierto e insatisfacción por el miedo a la pérdida de las conquistas hasta aquí obtenidas, sobre todo para los jóvenes revolucionarios.⁹

En el campo de la cultura, los años anteriores a la NEP habían provocado el exilio de dos millones de personas pertenecientes a la “élite educada”¹⁰ de Rusia, dada la difícil situación económica. Luego de 1921, junto con la economía, comenzó a reanudarse la vida cultural del país y se reabrieron algunas editoriales que habían caído en la ruina, surgieron editoriales nuevas (públicas y privadas), exposiciones de diferentes tipos, talleres privados de pintura y arte en general.¹¹ Sin embargo, como señala Anatoly Strigaliyov (1990), estos nuevos acontecimientos reanudaron también un nuevo culto al objeto poniendo al descubierto el gusto por el arte burgués, el conservadurismo y el carácter consumista que todavía conservaba la sociedad rusa. Ante esta situación, los artistas más avanzados y comprometidos con los ideales revolucionarios –como Alexander Ródchenko (1891-1956), Vladímir Mayakovsky (1893-1930) y Boris Arvatov (1896-1940), entre otros– se levantaron en contra de estas nuevas prácticas capitalistas, señalando el rebrote de los gustos burgueses –burlándose del “pequeñoburguesus vulgaris”¹²–, defendiendo la propuesta

⁹ FITZPATRICK, Op. cit.

¹⁰ Ibidem, p.121.

¹¹ DOBRENKO, 2011.

¹² FAUCHEREAU, 1990, p.9.

de un nuevo arte revolucionario e impulsando a la sociedad a nuevas formas de relacionarse con los objetos¹³ mediante obras artísticas, exposiciones o la publicación de posters callejeros o revistas.

La NEP modificó el escenario cultural al permitir la reanudación de la importación de artefactos e insumos artísticos, entre ellos los cinematográficos y fotográficos.¹⁴ Si bien a finales del siglo XIX la fotografía ya contaba con prestigio entre los rusos y se habían creado la Sociedad Rusa de Fotografía (RFO) y la Sociedad Rusa de la Técnica –ambas instituciones oficiales y de gran estima por su contribución en el arte fotográfico– los años revolucionarios le dieron un nuevo empuje a esta disciplina, ya que el Partido bolchevique había manifestado su apoyo a la actividad desde el inicio de su mandato. El 27 de agosto de 1919, por medio de un decreto, Vladimir Ilich Lenin (1870-1924) declaró la transferencia del comercio del cine y la fotografía al Comisariado Popular para la Educación (Narkomprós) dirigido en ese momento por Anatoly Lunacharsky (1875-1933),¹⁵ y apoyó la actividad fotográfica mediante distintas organizaciones durante la Guerra Civil.¹⁶ Pese a esto, el campo fotográfico también sufrió el empobrecimiento económico y productivo de los años de la guerra, recuperándose en los años veinte con las condiciones comerciales de la NEP.

En 1926, Anatoly Lunacharsky encargado de dirigir el Narkomprós –institución donde nacían y se debatían las nuevas políticas culturales de Rusia–, dijo: “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”.¹⁷ Como explica Wolf, el Partido bolchevique dio un lugar sobresaliente a la fotografía frente a los demás formatos de repre-

¹³ Ver ARVATOV, [1925] 1997.

¹⁴ WOLF, 2010.

¹⁵ TSCHUDAKOW, 1990.

¹⁶ WOLF, Op. cit.

¹⁷ Citado en LEGMANY Y ROUILLÉ, 1988, p.129.

sentación y “mostró un interés activo en el potencial de la fotografía como herramienta para la persuasión de las masas”.¹⁸

La fotografía, junto a la radio y el cine, fue una de las actividades que se ofrecían a los obreros en los sindicatos para elevar el nivel cultural. La fotografía “encajaba a la perfección en el programa de los clubes puesto que se encargaba de una actividad cultural positiva con una gran relevancia social”.¹⁹ El impacto que tuvo en toda la sociedad rusa fue significativo, no sólo se formaron círculos de aprendizaje en los sindicatos y fábricas, sino también como formación académica, ya que en 1923 se abrió la sección de Fotografía en la Academia Estatal de Bellas Artes.²⁰

La actividad fotográfica rusa surgida durante los años de la NEP fue, sin duda, uno de los capítulos más importantes de la historia de la fotografía. A partir de 1921 hasta 1928, no sólo se reactivaron las actividades que ya se venían llevando a cabo a fines del siglo XIX, se crearon revistas exclusivas y creció la fotografía *liubitel* –o de aficionado– y de prensa, sino que también se renovó el arte a través de las obras de importantes fotógrafos como Alexander Ródchenko, Mikhail Kaufman (1897 – 1980) y Dziga Vertov (1896 – 1954). El periodo ha sido poco estudiado por historiadores del arte y estetas; sin embargo, resulta significativo volver sobre éste por la influencia que ejerció en la imagen de prensa de los años treinta²¹ y también por el aporte que significó para la fotografía como disciplina artística. El objetivo de este artículo es explorar el campo fotográfico de los años veinte y los diferentes usos que se hicieron de la fotografía. La hipótesis principal sostiene que los fotógrafos de estos años, en medio de un clima revolucionario y de resurgimiento económico provocado por la NEP, volvieron la mirada hacia su propia actividad para ampliar las fronteras compositivas, técnicas y discursivas de la imagen fotográfica.

¹⁸ WOLF, Op. cit., p. 33.

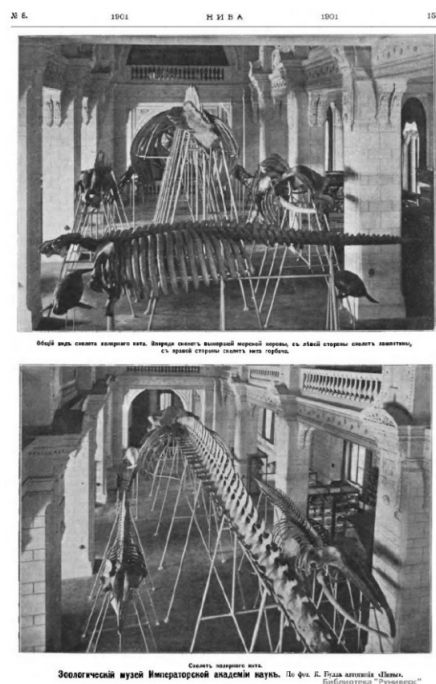
¹⁹ Ibidem, p.33.

²⁰ LEGMANY Y ROUILLÉ, 1988.

²¹ Cf. GLEBOVA, 2019.



Niva, n. 8, 1901.
Fotografías de Karl Bulla.



El campo fotográfico revolucionario de los años veinte

La fotografía llegó a Rusia el mismo año en que fue presentada en la Academia Francesa de las Ciencias. "En octubre de 1839, el coronel ruso Theremín fotografiaba la Catedral de San Isaac en San Petersburgo. En ese mismo año aparecían dos pequeños volúmenes en lengua rusa en los que se describían los principios básicos de esta técnica de reproducción".²² A comienzos del siglo XX, ya existía la Sociedad Rusa de Fotografía (ROF) –una institución de gran prestigio que en ocasiones prestaba servicios a la corte zarista–, a la que pertenecían reconocidos fotógrafos como Alexander Grinberg (1885–1979) y Moisei Nappelbaum (1863-1958).

La fotografía de prensa se conoció en Rusia a comienzos del siglo XX en las publicaciones de la revista ilustrada *Niva*

²² TSCHUDAKOW, Op. cit., p. 75.

(1870-1918) y *Ogoniok* (1899-1918, 1923-). Las imágenes fotográficas eran un elemento novedoso y moderno que llamaba la atención de la burguesía ilustrada. El retrato y las imágenes de plazas, calles, salones e instituciones eran las más comunes. El eje de la producción fotográfica de prensa fue San Petersburgo. Los estudios fotográficos más importantes de esta ciudad como el de Karl Bulla (1855-1929), Alexandr O. Drankov (1886-1949) y Adolf Denier (1859- ¿?) -hijo de uno de los primeros daguerrotipistas de San Petersburgo, Andrey Denier (1820-1892)- solían colaborar con la prensa durante los primeros años del siglo XX.²³



Ogoniok, n. 1, 1902.

²³ STOLARSKI, 2013.



Otsup, P. Demostración frente a la Duma, febrero, 1917.

Otsup, P. "Demostración de fuerzas", junio, 1917.

Pyotr Otsup (1883-1963) fue uno de los primeros fotorreporteros de Rusia. Su carrera comenzó a comienzos del siglo XX, trabajó junto a sus hermanos Joseph y Alexander realizando fotografías de estudio para la aristocracia; sin embargo, no encontró satisfacción en este tipo de imágenes y se dedicó al fotorreportaje. Fotografió la guerra ruso-japonesa para la revista *Crónica de la Guerra con Japón (Ilustrirovanaia khrinika Russo-Iaponskoi voiny)*²⁴ y colaboró en las revistas *Niva* y *Ogoniok*. Entre 1904 y 1917 realizó una importante carrera como fotorreportero participando de numerosos momentos relevantes de la historia de Rusia protagonizados tanto por la corte zarista como por revolucionarios. En 1911, tuvo su primera exposición solista.²⁵

Durante la Guerra Civil, realizó numerosas fotografías y alcanzó fama por los retratos que realizó a los personajes más importantes de la Revolución, entre ellos, las imágenes tomadas a Lenin en su despacho durante el primer año de su gobierno. Así contó Otsup la anécdota de las imágenes:

El camarada Lenin me recibió en su despacho... Le aseguré que no iba a necesitar más que diez minutos. Mientras yo preparaba la cámara, él cogió el *Pravda* y comenzó a leer. Como yo no quería molestarle y tampoco quería perder el tiempo, hice tres fotografías una detrás de otra. Cuando Vladimir Ilich (Ulianov) acabó la lectura, se disculpó por haberme hecho perder el tiempo y me rogó que comenzara a hacer las fotografías, de modo que hice nueve instantáneas. Se trata de esos retratos tan famosos: Lenin en su escritorio y junto a su biblioteca.²⁶

²⁴ SHNEER, 2011, p.17.

²⁵ Idem.

²⁶ Citado en Tschudakow, 1990, p. 76.



Otsup, P. "Fiesta en honor a San Jorge. Zar Nicolas II y su hijo", 1915.



Otsup. P., "Lenin en el Kremlin", 1918.



Otsup, P. "Mijail Kalinin
toma un empleado", 1924.
Otsup, P. "Plaza Roja, 1 de mayo", 1925.
Otsup, P. "Partisanos en el desfile
de atletas en la Plaza Roja", 1928.

Durante los años de la NEP, Otsup continuó su trabajo como fotorreportero, publicando en revistas nacionales e internacionales.²⁷ En 1926, fue reconocido por la Asociación de Fotorreporteros de Moscú por su trabajo durante más de veinticinco años.²⁸

²⁷ Idem.

²⁸ STOLARSKI, Op. cit.



Bulla, V., "Guerra ruso-japonesa", 1904.

Victor Bulla (1883-1944) fue también un reconocido fotorreportero durante los años veinte. Como Otsup, su carrera había comenzado antes de los años revolucionarios. Su padre fue Karl Bulla, uno de los fotógrafos más importantes de San Petersburgo y uno de los primeros fotógrafos en publicar en la prensa; de este modo, tuvo la oportunidad de formarse desde temprano en el campo de la fotografía. Participó en la revista *Niva*, fotografió la guerra ruso-japonesa y los episodios revolucionarios de febrero y octubre de 1917. Junto a su hermano Alexander y su padre Karl, sacó más de 150.000 negativos sobre la Guerra Civil y la vida revolucionaria rusa.²⁹

Durante los años veinte, Bulla se radicó principalmente en San Petersburgo -Leningrado- y, en 1928, fue homenajeado por su trayectoria en la exposición "Diez años de la Fotografía Soviética".³⁰

²⁹ TSCHUDAKOW, Op. cit.

³⁰ La exposición "Diez años de Fotografía Soviética" tuvo como objetivo reunir la producción fotográfica del momento, conmemorar a los principales fotógrafos e impulsar el campo fotográfico desarrollado durante los años veinte. Se realizó en Moscú durante el mes de marzo de 1928 e incluyó más de ocho mil obras, entre ellas, fotografías de artistas constructivistas, fotorreporteros y fotografías de cubos de obreros.



Bulla, V., "Reunión de soldados en el Palacio Tarvichesky", 1917.
Bulla, V., "Artistas de circo", 1924
Bulla, V., "Arribo de Mijaíl Frunze a la conferencia en Leningrado", 1925.

La vida profesional de los fotorreporteros que se habían formado previo a la Revolución –como Pyotr Otsup, Victor Bulla, Jacob Steinberg (1880-1942) y Pavel Shukov (1870-1942)– alcanzó distinción durante los años de la NEP. Estos fotógrafos fueron tomados como referentes por su larga trayectoria por aquellos jóvenes que comenzaban a desarrollarse en el campo de la fotografía. Los trabajos de sus años más avanzados mostraban el aprendizaje en el campo fotográfico. Como explica Grigori Tschudakow, estos fotógrafos a lo largo de su trayectoria “habían llegado a la conclusión de que la forma artística de un reportaje influye en las emociones del observador, despertando su interés y estimula su capacidad de participación en la imagen”.³¹ Trabajaban junto con editores de revistas para crear grandes historias. Las notas podían tener una o varias imágenes desde diferentes ángulos según el tema.³² A diferencia de las primeras imágenes de prensa del siglo XX, las fotografías que realizaron estos fotorreporteros durante los años veinte contaban con un fuerte poder retórico resultado del dominio de la síntesis y del equilibrio compositivo.

El retrato fotográfico también tuvo un nuevo resurgimiento con la NEP. Su máximo exponente fue Moisei Nappelbaum, quien había comenzado su carrera fotográfica a fines del siglo XIX, en el estudio de fotografía de Osip Boretti en Minsk. Publicó en la revista *Solneste Rossii* y, junto a Victor Bulla, en *Fotograf*, la revista de la Sociedad Rusa de Fotografía que había sido creada a finales del siglo XIX en San Petersburgo.³³ Después de 1917, se convirtió en el fotógrafo de los retratos oficiales del Partido, retratando a artistas, científicos y políticos, como Lenin, Lunacharsky, Maxim Gorky (1868-1936) o Vladímir Mayakovsky.³⁴ Durante los años veinte, Nappelbaum participó como fotógrafo de las actividades organizadas por el Partido y dictó cursos sobre fotografía organizados por el Soviet Municipal de Sindicatos de Moscú (MGSPS).³⁵

³¹ Ibidem, p. 77.

³² STOLARSKI, Op. cit.

³³ LEGMANY Y ROUILLE, Op. cit.

³⁴ SNHEER, Op. cit.

³⁵ WOLF, Op. cit.



Nappelbaum, M.,
"Retrato pequeña joven", 1899.

Nappelbaum apreció la imagen fotográfica por sobre las demás formas de representación artística. Para el fotógrafo, la imagen fotográfica no debía imitar la composición ni la iluminación de la pintura ni tampoco debía reproducirse mecánicamente.³⁶ En toda su obra incorporó la mirada, la pose y el gesto fotográfico -propio del retrato- como elementos compositivos de las imágenes, sin embargo, en las fotografías de los años veinte, utilizó encuadres más cerrados, menor distancia del personaje y, en ocasiones, ligeros movimientos de cámara, logrando situaciones de mayor intimidad. Su estilo y forma de composición fotográfica fue determinante en la Rusia revolucionaria, "ejerció gran influencia en la evolución del retrato fotográfico en la Unión Soviética; no sólo en aquellos fotógrafos que realizaban toda su labor en el estudio, sino también en los fotógrafos de prensa".³⁷

³⁶ TSCHUDAKOW, Op. cit.

³⁷ Ibidem, p.80.



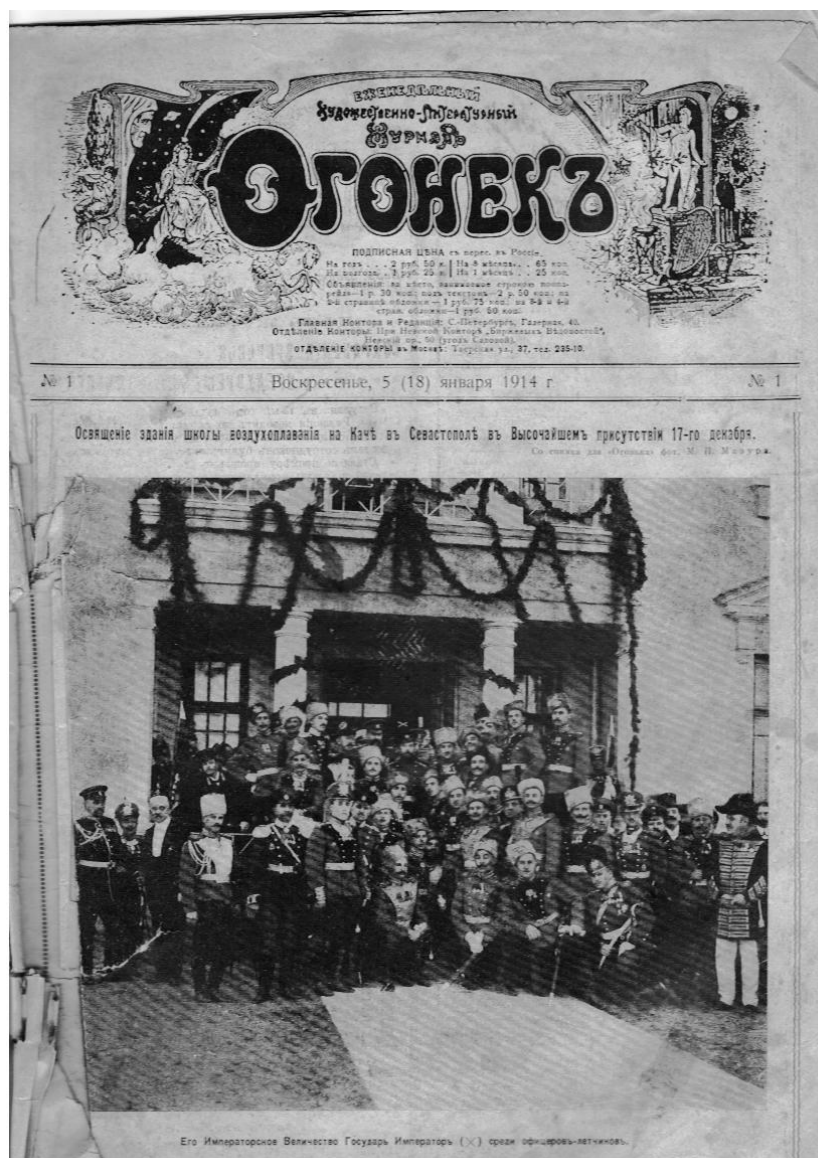
Nappelbaum, M., "Alexandra Dashqueovich", 1910.
Nappelbaum, M., "Actor Igor Ilyinsky", 1924.
Nappelbaum, M., "Boris Petersnak", 1926.

Además de quienes se habían formado previamente a la Revolución, en los años veinte, surgieron nuevos fotoreporteros que siguieron la tradición de Otsup, Bulla, Steinberg y Shukov como Seymon Fridliand (1905-1964), Max Alpert (1899-1980) y Arkady Shaiket (1898-1959). Al mismo tiempo, se formaron nuevos espacios y revistas para la publicación de imágenes que se sumaron a las ya conocidas *Plamia*, en Petrogrado, y *Chronika*, en Moscú.³⁸ En 1923, Mijaíl Kolstov (1898-1940), un periodista apasionado por la fotografía, restableció la célebre revista de prensa *Ogoniok* que se había suspendido en 1918.



Ogoniok. n. 22. 1912.

³⁸ Ibidem, p.75.



Ogoniok. n. 1. 1914.



Su lema principal fue “ningún material sin una imagen o fotografía”.³⁹ Bajo esta premisa, Kolstov creó también agencias nacionales e internacionales de fotógrafos corresponsales que captaban la Rusia de entonces desde cualquier lugar del país. *Ogoniok* se volvió una de las más importantes del campo del fotorreportaje, compitiendo con *Prozhektor* (1923-1935) – suplemento ilustrado del diario *Pravda* (1918-1981)– y *Krasnaia Niva* (1923-1931), revista de prensa también creadas durante la NEP.

Desde el punto de vista fotográfico, las imágenes de los nuevos fotorreporteros mantuvieron los planos de la fotografía pre-revolucionaria y conservaron la buena nitidez en las imágenes. No se hicieron grandes innovaciones en la técnica del fotorreportaje, pero si en las composiciones de las imágenes.

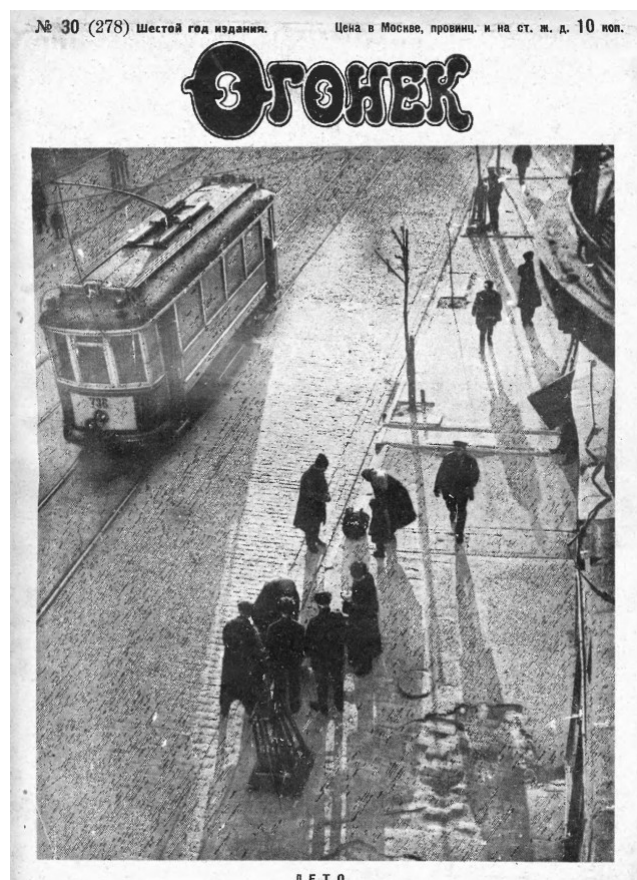


Los nuevos fotorreporteros contaban con las enseñanzas fotográficas de sus predecesores, no retrataban a distancia los hechos, sino que se movilizaban por dentro de la escena tomando a los personajes desde diferentes ángulos, variando las tomas y creando diferentes climas en la imagen. El retrato fotográfico de Nappelbaum y la fotografía constructivista – sobre todo, de Alexander Ródchenko– tuvieron una fuerte influencia en estas imágenes. La fotografía de prensa de estos jóvenes fotógrafos ya no mostraba los hechos de la Revolución con la actitud ajena del operador fotográfico de salón sino desde la proximidad a los hechos. Revelaban la búsqueda de momentos justos, encuadres propicios y hasta efectos.

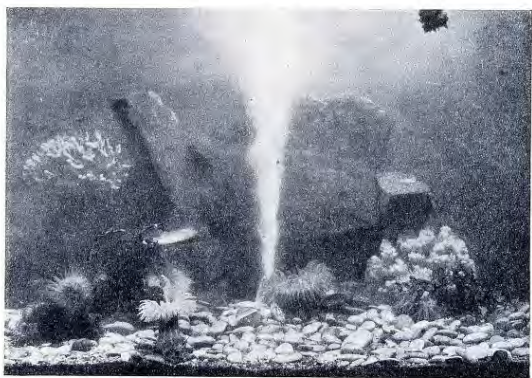
Shaiket, A., *Ogoniok*. n. 47. 1924.
Ogoniok. n. 40. 1925.

³⁹ WOLF, 2004, p. 208.

La fotografía rusa durante la NEP



Fridliand, S., *Ogoniok*. n.30. 1926.
Shaiket, A., *Ogoniok*. n. 46. 1927.



Аквариум с насаждениями

ФОТОГРАФИРОВАНИЕ РЫБ

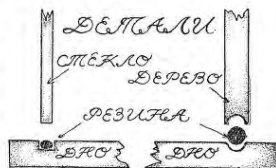
Принадлежности: аквариум, камера с длинным мехом и светосильным объективом.

ФОТОГРАФИРОВАНИЕ рыб и других обитателей вод в их естественной обстановке удается не часто, так как вода является значительным препятствием, а рыбы редко появляются очень близко к поверхности и в такой обстановке, чтобы их можно было сфотографировать. Поэтому главная работа по коллекционированию снимков водного населения должна быть перенесена в кишинев, в особый рыбий павильон, куда и будут приглашаться для съемки отдельные экземпляры или группы из бабочек и аквариумов, где они живут и разводятся в ожидании съемки.

Рыбий павильон представляет из себя аквариум с двумя стеклянными, двумя деревянными стенками и деревянным толстым дном. Скреплять деревянные стенки с дном следует не прямо, а под стенкой надо сделать желоб, в нижнем краю стенки—такой же, размерами по имеющейся резиновой трубе, которую и положить вместо, чем пробивается стенка (рис. справа). Совершенно так же следует прижать стекло непосредственно к дереву, а то же через резиновую трубку над полостью резины, как показано на том же рисунке (слева). На внутренней стороне боковых деревянных досок надо набить планки таким образом, чтобы поперек павильона, параллельно стеклянным стенкам, можно было вставлять стекло на различных расстояниях. Деревянные стенки не надо скреплять планками, которые будут бросать тень внутрь,

а лучше ставить их у потолка и зычного стекла крепкой, стальной двойной проволокой.

Когда павильон сколочен, все углы промазывают очень маленьким слоем замазки и окрашивают внутри прочным, лучше всего «лодочным», водонепроницаемым и износостойким в воде лаком. Внутри аквариума обычным порядком насаждаются водные растения, кладутся камешки, но не близко к переднему краю, наливается вода. Аквариум вместе с камерой ставится на стол надлежащей длины, именно: длина аквариума плюс



Детали аквариума — соединение стенок

En 1926, Mijaíl Kolstov fundó la revista *Sovetskoe foto* (1926-1931) con el objetivo de promover la fotografía soviética y difundir los trabajos de los principales fotógrafos. La revista se enfocó en el mundo del trabajador ruso, abriendo el espacio de publicación para la fotografía de aficionado o *liubitel*. La fotografía de aficionado había nacido antes de la llegada del Partido al poder a través de sociedades de fotógrafos y exposiciones privadas;⁴⁰ sin embargo, durante los primeros años revolucionarios, esta actividad se había puesto en duda ya que se consideró “una afición asociada a los momentos de ocio que sólo individuos acaudalados se podían permitir”.⁴¹ Una vez que ingresaron nuevos productos fotográficos, estas imágenes comenzaron a cobrar interés de la mano de la expansión de la prensa ilustrada⁴² y también, “por los esfuerzos sindicales por alentar una nueva cultura obrera”.⁴³ De este modo, nació la fotografía obrera de aficionado que se promovió en sindicatos, fábricas y algunos salones de fotografía.

Sovetskoe foto realizó un significativo papel fomentando la fotografía obrera y destacando su importancia en la Rusia revolucionaria. Se mostraban imágenes de aficionados que buscaban representar la vida del trabajador ruso. A diferencia de las imágenes de prensa, estas fotografías contaban con una fuerte carga poética por el uso y manejo de las luces, los contrastes y el tipo de composiciones. La revista no sólo se encargó de la exhibición de estas imágenes, sino también de la promoción de su desarrollo profesional a través de artículos sobre técnicas para la realización de imágenes, notas de interés y concursos fotográficos.

⁴⁰ WOLF, 2010.⁴¹ Ibidem, p. 33.⁴² LEGMANY Y ROUILLÉ, 1988.⁴³ WOLF, Op. cit., p. 32.



Sovetskoe foto. n. 5. 1926. p. 139
Sovetskoe foto. n. 40. 1927.





КОПЧЕВ...

Рената Гини

ПО ИНОСТРАННЫМ ЖУРНАЛАМ

Восприятие характера изображения при удалении

КТО знает, что такое искусство? Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями. Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями. Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями.

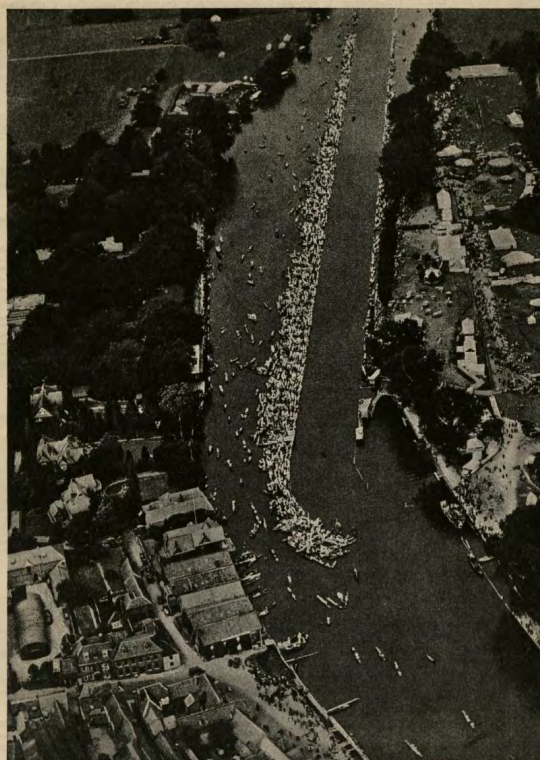
Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями. Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями. Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями.

232

Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями. Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями. Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями.

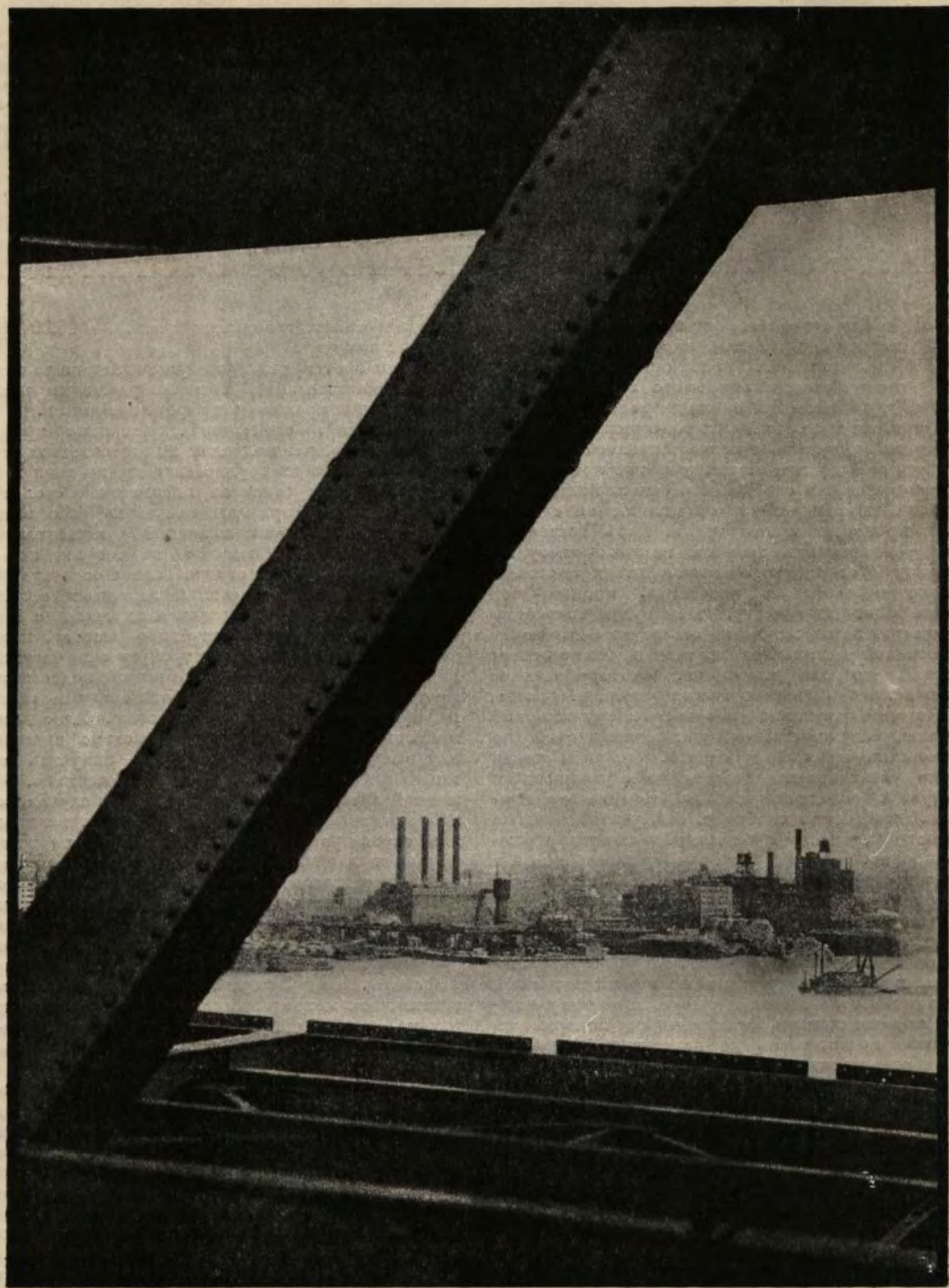
Современные русские писатели

Восприятие характера изображения при удалении. Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями. Искусство — это то, что создано человеком, но не человеком, а обществом, культурой, историей, традициями.



ГРЕБНЫЕ ГОНКИ (с высоты птичьего полета)

Sovetskoe foto. n. 40. 1927. p. 310.
Sovetskoe foto. n. 7. 1928. p.306.
Sovetskoe foto. n. 7. 1928. p.309.



СОВРЕМЕННЫЙ ПЕЙЗАЖ (Сев. Америка)

La revista *LEF* (*Levy Front Iskusstv*) ocupó un lugar central en el campo de las artes de los años veinte de Rusia. Tuvo una tirada de 1500 ejemplares, se autoproclamó la encargada de “reunir en un solo bloque todas las fuerzas de izquierda”⁴⁴ y de “reafirmar las conquistas de la Revolución de octubre y reforzar el arte de izquierda”.⁴⁵ Sus miembros concibieron a la fotografía como el nuevo lenguaje artístico de la Revolución y rechazaron la pintura como modo de representación. Uno de sus principales teóricos, Osip Brik (1888-1945), 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.⁴⁶

La revista fue creada en 1923 por el poeta Vladímir Mayakovsky con el objetivo de visibilizar y agrupar las nuevas tendencias del arte revolucionario constructivista. Participaron fotógrafos ligados al campo de las artes visuales como el artista Alexander Ródchenko y el cineasta Dziga Vertov (1896-1954) –quienes habían sido parte de otra revista emblemática de la época que se dedicó exclusivamente a la difusión del cine y la fotografía, *Kino-Fot* (1922-1923)– Mijaíl Kauffman, la artista plástica Luibov Popova (1889-1924), el escritor y teórico de arte Sergey Tretyakov (1892-1937), el cineasta Serguei Einsenstein (1898-1948), entre otros.

En su primera plataforma de los años 1923-1925, la revista destacó el fotomontaje y la yuxtaposición de imágenes, letras o líneas por sobre la fotografía directa. En sintonía con su visión más futurista del arte, los trabajos fotográficos intentaban dar un mensaje a los trabajadores rusos y el fotomontaje fue la mejor forma ya que permitía la manipulación del material y el agregado de frases y líneas.

⁴⁴ SHERWOOD, 1971, p.35.

⁴⁵ FERNANDEZ BUEY, 1973, p. 92.

⁴⁶ BRIK, [1926] 2003, p. 127.



Ródchenko, A., LEF. n. 3. 1923.
Ródchenko, A., LEF. n. 2. 1923.



Popova, L., LEF. n. 4. 1923. p.43
Citroen, P., LEF. n. 4. 1923. p.42.



En su segunda plataforma, llamada *factográfica* o *escritura de los hechos* de *Novy LEF* (1927- 1928), el grupo abandonó la escritura ficcional del futurismo y la reemplazó por obras basadas en hechos de la realidad social y política, una idea que ya contemplaba Tretyakov en el último número de *LEF*. Como explica Halina Tephany: "En el último número de *LEF* en 1925, Tretyakov publicó notas sobre su viaje a Pekín. Estas notas marcan claramente el inicio de la 'literatura fakta' que finalmente se desarrolló en *Novy LEF* con Tretyakov como su principal teórico y practicante".⁴⁷ En esta nueva plataforma, las notas de viajes y los diarios tomaron mayor relevancia que la poesía. La fotografía tuvo mayor protagonismo y comenzó

⁴⁷ STEPHAN, 1981, p.185.



Ródchenko, A., Novy LEF. n.1, 1927.

Ródchenko, A., Novy LEF. n.4. 1927.

Tretyakov, S., Novy LEF. n. 11-12. 1928. p.31.

Tretyakov, S., Novy LEF. n. 11-12. 1928. p. 32.

a publicarse en las páginas centrales de la revista, se dejó de lado el fotomontaje y se prefirió la fotografía directa.

Al interior del grupo, hubo diferencias respecto a la composición de la fotografía *factográfica*. Los fotógrafos más experimentales – como Alexander Ródchenko – hacían un uso libre de la cámara, jugando con los puntos de vistas, los contrastes, las líneas y las texturas. Mientras que los *factógrafos* más comprometidos por la documentación del hecho, – como Sergey Tretyakov⁴⁸ – daban importancia a la acumulación de imágenes –el archivo– y realizaban un tipo de composición tradicional con puntos de vista normales, encuadres abiertos y poco contraste.

A partir de 1929, se vivió en Rusia un radical cambio en las políticas estatales. Una vez derrotada la oposición bujarinista en 1929, Joseph Stalin (1878-1953) dejó de lado la propuesta económica de la NEP y abogó por la industrialización pesada y la hipercentralización de la economía bajo la dirección del Estado. Entre 1929 y 1933 se implementó el Primer Plan

Quinquenal que aparejó una fuerte reorganización estatal, económica y cultural.

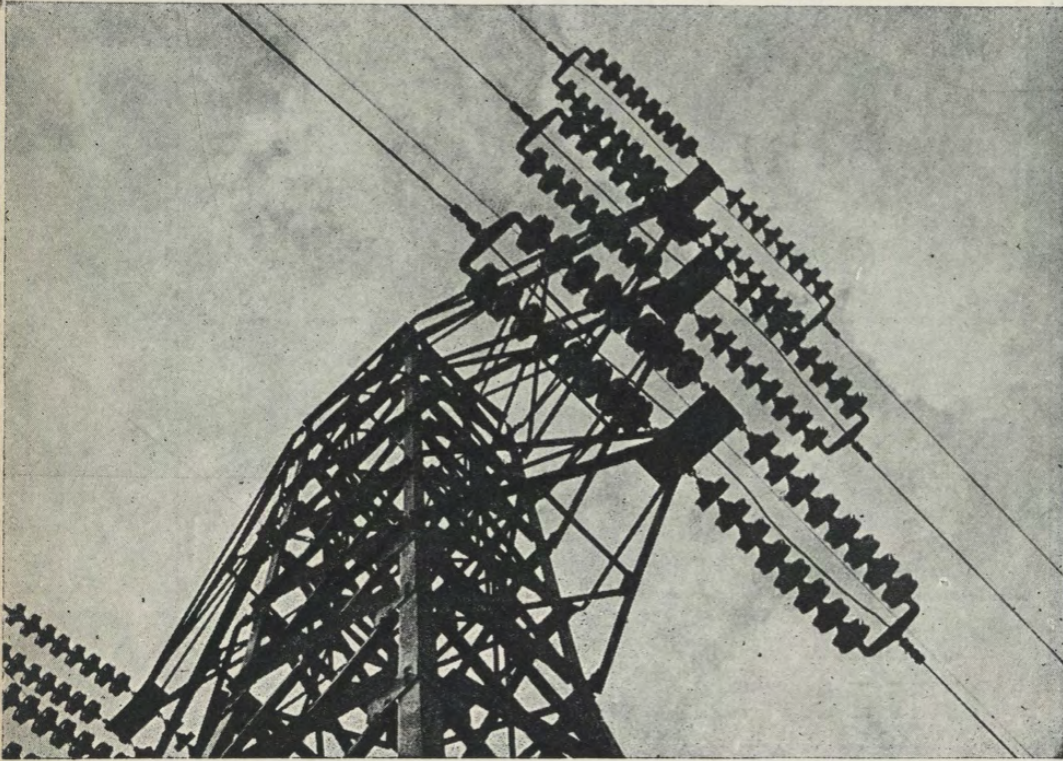
En el campo de fotografía, entre 1928 y 1929 comenzó la persecución social a los estilos fotográficos que no se alineaban bajo la bandera del fotoperiodismo. En 1928, Alexandr Ródchenko fue criticado en *Sovetskoe foto* por su tendencia formalista y, en los años treinta, hubo un fuerte enfrentamiento entre el grupo Octubre (*Oktiabr'*) –formado por Eleazar Langman (1895-1940), Borís Ignatovich (1899-1976) y Ródchenko– y los miembros de la Asociación Rusa de Fotoperiodistas Proletarios (ROFP), formada por fotorreporteros como Max Alpert, Arkadi Shaiket y Semión Fridliand. La principal crítica al gru-

⁴⁸ Cf. TRETYAKOV, [1929] 2006.

5

НОВЫЙ

ЛЕН



ГОСИЗДАТ

1927

Фото С. Третьякова
46 башен времен чуть ли не
царя Итридата сторожевым
кларе оцепили взлетающие из
гору лчменные поля. Это—ста-
ран Местия, столица Вольной
Сванетии.



Фото С. Третьякова
Новая Местия теснится к дому
Исполкома широкооконными
зданиями кооператива, сто-
ловой, амбулатории.
Под скрежет саней по июль-
ской дороге отчетливо рапор-
тует начальник милиции пред-
седателю Исполкома.

po Octubre fue de “desviación izquierdista”, es decir, los acusaban de tener una perspectiva pseudo-artística, burguesa e individualista que no se adaptaba la nueva fotografía soviética.

Finalmente en 1932, Stalin proclamó el decreto “Acerca de la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas” que anunciaba al Realismo Socialista como el único movimiento artístico de la URSS y la centralización de todas las agencias fotográficas en agencias estatales.⁴⁹ De este modo, las diferentes producciones que hubo en los años veinte debieron alinearse bajo la propaganda socialista y el fotoperiodismo.⁵⁰ La fotografía de aficionado se publicó cada vez menos y se lanzaron leyes para el control de la fotografía en espacios públicos.

Reflexiones finales

El escenario fotográfico que se vivió durante los años de la NEP fue muy variado y colmado de obras de artistas significativos, muchos de ellos con una larga trayectoria dentro del campo y otros, que comenzaban su carrera en medio de un ambiente revolucionario en ebullición. Como se explicó, la fotografía llegó a Rusia al poco tiempo de que fuera presentada en la Academia de Bellas Artes de Francia en 1839 y, en adelante, fue una herramienta que sirvió a los miembros de la aristocracia. Luego de los años de hambruna ocasionados por la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil, en los años veinte, la fotografía volvió a tomar importancia en el país, pero ya no para retratar a la elite zarista sino como una herramienta para el pueblo trabajador ruso. Sin embargo, a diferencia de las imágenes del siglo XX, durante los años veinte hubo una marcada interrelación de estilos fotográficos y una ampliación de las fronteras compositivas, técnicas y discursivas de la imagen fotográfica.

La fotografía rusa de estos años fue considerada por algunos

⁴⁹ WOLF, 2010.

⁵⁰ Idem.

historiadores la antesala de la campaña de propaganda que comenzó en 1930.⁵¹ Sin embargo, desde el punto de vista de la historiografía fotográfica, los años veinte significaron una ruptura respecto a las imágenes del zarismo y del estalinismo, lo que no implica que no haya habido ciertos rasgos en común. Las políticas de importación y promoción de la NEP repercutieron de diferentes formas al interior del escenario fotográfico. Por un lado, provocaron el retorno de la actividad y su inserción en el escenario del trabajador ruso; por otro, fomentaron su profesionalización a través diferentes formatos de enseñanza (foto clubes, sindicatos, Academia Estatal de Bellas Artes y revistas,); y, finalmente, promovieron la circulación masiva de la fotografía y el trabajo en grupo con editores, artistas y cinematógrafos, estimulando la experimentación y la mezcla de estilos, ampliando las formas de registro. De este modo, el clima social y cultural de la NEP impulsó no sólo la masificación de la fotografía sino también, su re-significación como la herramienta artística y documental que podía captar los hechos de la Rusia revolucionaria.

En adelante, su rasgo documental fue tomado por sobre el artístico para impulsar el plan de propaganda del Primer Plan Quinquenal. La ampliación compositiva que se vivió durante los años veinte, fue sometida a nuevas leyes de control de imágenes que dieron inicio un nuevo capítulo en la historiografía de la fotografía en el que la fotografía de prensa ocupó el lugar central.

⁵¹ Se hace referencia aquí a la llamada "tesis de la continuidad" desarrollada por sociólogos y sovietólogos de la Escuela del Totalitarismo que sugiere una prolongación entre las prácticas del bolchevismo de los años veinte y el estalinismo. Consultar Baña, 2016/2017. Cohen, 1990.

Referencias bibliográficas

- ARVATOV, B. Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question). *October*. n. 81. [1925] 1997. p. 119-128.
- AVRICH, P. *Kronstadt, 1921*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- BAÑA, M. La revolución rusa en su centenario. Perspectivas temáticas y narrativas historiográficas. *Políticas de la memoria*. n. 17. verano 2016/2017. pp. 224-237.
- BRIK, O. Fotografía versus pintura. En FONTCUBERTA J. (ed.) *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gilli, [1926] 2003. p. 121-128.
- BUCK-MORSS, S. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Akal, 2004.
- COHEN, S. De la revolución al estalinismo. Problemas de interpretación. *Debats*. n. 34. 1990. p. 98-115.
- DOBRENKO, E. Marcha a la izquierda, cultura política y política cultural en la Rusia revolucionaria de los años veinte. En FERRE, R. (ed) *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética*, Madrid: La Casa Encendida, 2011. p. 22-45.
- DOHAN, M.R. Foreign Trade. En DAVIES, W. (ed) *From Tsarism to the New Policy. Continuity and Change in the Economy of the USSR*. Ithaca: Cornell University Press, 1991. P. 212-233.
- FERNÁNDEZ BUEY, F. (trad.). *Constructivismo*. Madrid: Comunicación, 1973.
- FITZPATRICK, S. *La Revolución Rusa*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- FAUCHEREAU, S. Moscú. *Debats*. n. 34. 1990. p. 6-9.
- GLEBOVA, A. No longer an image, not yet a Concept: Montage and the Failure to Cohere in Alexandr Rodchenko's Gulas Photoessay. *Art History*. n. 2. 2019. p. 332-361.
- LANDIS, E.C. Between village and Kremlin: confronting state food procurement in Civil War Tambov, 1919-20. *The Russian*

Review. n. 63. 2004. p. 70-88.

LEGMANY, J. C. y ROUILLÉ, A. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A, 1988.

LEWIN, M. La dimensión rural de la historia rusa desde el zarismo hasta Stalin. *Debats*. n. 34.1990.p. 116- 121.

SHERWOOD, R. Documents from Lef. *Screen*. v. 12, n. 4.1971.p. 25-58.

STEPHAN, A. *"Lef" and the Left Front of the Art*. München: Verlag Otto Sagner, 1981.

STRIGALEV, A. Arte y producción. *Debats*. n.34. 1990. p.46-54.

STOLARSKI, C. *The rise of photojournalism in Russia and the Soviet Union, 1900-1931*. Tesis de Doctor en Filosofía. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University.

SHNEER, D. *Through Soviet Jewish Eyes. Photography, War and the Holocaust*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2011.

TRETYAKOV, S., The biography of the objet. *October*. n. 118. [1929] 2006. pp. 57-62.

TSCHUDAKOW, G. La fotografía rusa 1917-1940. *Debats*. n.34.1990. p.74-83.

WOLF, E. La unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria. En RIBALTA, J. (ed). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*. Madrid: TF Editores, 2010. p. 32-50.

Recebido: em 05/02/2020

Aceito: em 20/04/2020

Publicado: em junho de 2020