Nous voyons de jeunes komsomols alpinistes atteindre des cimes réputées inaccessibles, de jeunes sportifs, pilotes, stratonautes et parachutistes soviétiques battre des records leur jeuneesse hardie ignore le vertige.

RÓDCHENKO

CASO de ESTUDIO

Cartel para la compañía Dobrolet, 1923
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

José Miguel G. Cortés

Director del IVAM

Aleksandr Ródchenko (San Petersburgo, 1891 - Moscú, 1956) es una figura central para entender la nueva cultura artística que surgió en Europa Central en las primeras décadas del siglo XX. Pintor, grafista, diseñador, escenógrafo, profesor y teórico, Ródchenko tuvo un papel, especialmente destacado, en el desarrollo del fotomontaje soviético y en la renovación de la fotografía. Así, a finales de 1921 abandona lo que él entendía como el agotado campo de las bellas artes y se inicia en el trabajo por la creación de un nuevo tipo de arte (y, por tanto también de artista) apropiado para la sociedad revolucionaria de la era tecnológica. En este contexto la fotografía se entendía como uno de los principales instrumentos para forjar una visión colectiva radicalmente nueva. Como el mismo Ródchenko escribió, "Para enseñarle a la gente a ver las cosas desde un ángulo nuevo es indispensable fotografiar los objetos usuales, que les son familiares, pero desde ángulos totalmente inesperados y en posiciones inesperadas. Los objetos nuevos hay que fotografiarlos, en cambio, desde perspectivas diferentes, desde diferentes puntos de vista, para ofrecer una representación completa de ellos. Las perspectivas más interesantes para la vista moderna son las de arriba hacia abajo y las de abajo hacia arriba y sus diagonales".

Ródchenko llegó a la fotografía a través del fotomontaje, y ello se nota en su deseo de abandonar el marco de la composición tradicional y en la voluntad de renovar el contenido de la imagen. Un encuadre atrevido dicta la composición y proporciona dinamismo a las imágenes, al tiempo, que las dota de un sólido carácter simbólico y una amplia cualidad poética. Todo ello sólidamente unido, también, a una innovación en cuanto al contenido social de las imágenes. Sin ese contenido socio-político que impregnan sus fotografías, posiblemente, hubieran sido consideradas como experiencias meramente formalistas. Por estos motivos esta exposición, de la Galería 3 del IVAM, centra el foco de interés en las obras realizadas por Aleksandr Ródchenko a partir de 1921, cuando abandona sus investigaciones como pintor destacado de la abstracción para abrazar la causa del constructivismo y el productivismo. Como miembro fundador de este revolucionario movimiento artístico poseía un especial interés en fusionar el arte con la vida en un contexto de construcción del nuevo estilo de vida soviético, Ródchenko inicia, a partir de 1924, una nueva etapa como creador en la que desarrolla importantes innovaciones (especialmente en la combinación de fragmentos de fotografías realistas para expresar una postura crítica ante la realidad) en el lenguaje del diseño de libros, revistas, anuncios publicitarios, escenografías y, fundamentalmente, en el campo de la fotografía.

La exposición reúne una selección de más de 100 obras en la que destaca la inclusión de algunos hitos del diseño del libro de vanguardia como *Pro eto* (Sobre esto), un poema de amor de Mayakovski para el que Ródchenko diseñó su portada, así como un conjunto de fotomontajes para su interior. Este libro fechado en 1923 se convirtió en el primer volumen de poesía de la historia ilustrado con la técnica del fotomontaje. Realizado con fotografías de escalas dispares unidas con una irreverencia manifiesta por la unidad de perspectiva, estos montajes se hallan próximos a las obras de los dadaístas berline-

ses George Grosz o John Heartfield. El gran poeta de la vanguardia revolucionaria Vladímir Mayakovski ocupa un importante apartado de la exposición, ya que Ródchenko y Mayakovski iniciaron durante esta época una fructífera relación, al trabajar conjuntamente en la realización de decenas de anuncios comerciales que aunaban los provocativos eslóganes inventados por el poeta (una derivación comercial e irónica de su poesía futurista) con una gráfica de contrastes constructivistas diseñada por el artista. Igualmente, la exposición incorpora, para contextualizar la época, algunos de los libros de poemas de Mayakovski realizados por artistas como El Lisitski, V. Masek, Varvara Stepánova o Solomon Telingater, así como un grupo de retratos del poeta realizados por Ródchenko en 1924.

Asimismo, esta muestra incluye la colección completa de la revista del Frente de Izquierdas de las Artes (*LEF* y *Novy LEF*) dirigida por Mayakovski cuyas portadas fueran diseñadas por Aleksandr Ródchenko y en las que publicó alguno de sus más importantes ensayos sobre la fotografía de vanguardia. Para el artista soviético, "Hemos de liberar al mundo de lo visible. Hemos de revolucionar nuestro pensamiento visual. Debemos apartar la cortina de nuestros ojos (...) Y sólo la cámara puede captar el espíritu de la vida moderna". Para Rodchenko el cómo se retrataba el mundo era tan importante como lo que se retrataba. Una revolución política como la que se estaba llevando a cabo en Rusia no estaba completa si no iba acompañada de una clara ruptura con los viejos hábitos de percepción y representación visual. Según él, era necesaria una nueva estética para una nueva realidad social.

Del mismo modo ocupa, también, un lugar relevante en la exposición la revista propagandística *URSS en construcción*. Una revista impulsada por Stalin, durante los años treinta, para dar a conocer al mundo los logros de los planes económicos quinquenales auspiciadas por el dictador. A partir del primer plan quinquenal de 1928, el gobierno soviético comenzó a denunciar lo que denominaban el formalismo y el elitismo de la vanguardia, criticando de modo explícito toda fotografía que se pudiera entender cercana a las producciones de artistas no considerados revolucionarios como, por ejemplo, Moholy-Nagy o Man Ray. Durante esta época Ródchenko había hecho evolucionar su fotografía desde una práctica formal experimental (en la que destacaban sus encuadres en escorzo de edificios, retratos y calles) a un desarrollo conceptual que acercaba cada vez más su trabajo a la práctica de la fotografía documental y al foto reportaje, en un contexto político en el que el régimen soviético había decidido perseguir a los representantes de la vanguardia (en 1932 se disolvieron todas las organizaciones artísticas soviéticas) y convertir al realismo socialista en la doctrina oficial que debía imperar en las artes y la literatura.

En estas circunstancias y para demostrar su compromiso permanente con los ideales revolucionarios Ródchenko y la artista Varvara Stepánova, su mujer, colaboraron con los organismos oficiales diseñando varios ejemplares de la revista *URSS en construcción* (es de destacar el número especial de diciembre de 1933 sobre el Canal del Mar Blanco o Canal Stalin) y otro tipo de encargos oficiales como la realización del libro dedicado a la juventud o a la aviación soviética para la feria de Nueva York de 1939. Estos ejemplos reflejan el pulso, que Ródchenko tuvo que practicar, entre la herencia de los recursos de composición propios de la vanguardia constructiva de los años veinte, y la necesidad de convertir la imagen fotográfica impresa en un componente fundamental de las estrategias propagandísticas de generación de veracidad por parte del régimen estalinista. En esas circunstancias, y a pesar del propio artista, el qué representar se disoció completamente del cómo representarlo, lo que supuso el triunfo de determinados intereses políticos y un gran empobrecimiento de la creación artística realizada en la extinta Unión Soviética durante décadas.

Paralelamente, y de modo complementario, a la exposición de Ródchenko, hemos organizado la muestra *Un futuro en construcción. El libro soviético en el IVAM* en la sala de la Biblioteca y Centro de Documentación del museo. En ella se exponen un conjunto de libros, revistas y folletos de artistas contemporáneos al propio Ródchenko que nos ayudan a entender mejor toda una época brillante de la creación artística, y muy especialmente del diseño gráfico. Ambos proyectos dan cuenta de la riqueza y variedad del fondo de la colección del IVAM.

Ya para finalizar quisiera agradecer, muy sinceramente, el apoyo y la colaboración del Archivo Lafuente de Santander y del Museo Reina Sofía de Madrid, sin su participación estas exposiciones no hubieran tenido la solidez y la fuerza que ambas poseen. Igualmente, recordar a Aleksandr Lavréntiev (el nieto de Ródchenko y un gran especialista en su obra) y a su madre Varvara Ródchenko que en el año 1998 hicieron una donación de quince fotografías del artista soviético al IVAM. Sin todos ellos esta exposición no habría sido posible.

Aleksandr Rodtxenko (Sant Petersburg, 1891-Moscou, 1956) és una figura central per a entendre la nova cultura artística que va sorgir a l'Europa central en les primeres dècades del segle XX. Pintor, grafista, dissenyador, escenògraf, professor i teòric, Rodtxenko va tindre un paper especialment destacat en el desenvolupament del fotomuntatge soviètic i en la renovació de la fotografia. Així, a finals de 1921, abandona el que ell entenia com l'esgotat camp de les belles arts i s'inicia en el treball per a la creació d'un nou tipus d'art (i, per tant, també d'artista) apropiat per a la societat revolucionària de l'era tecnològica. En aquest context la fotografia s'entenia com un dels principals instruments per a forjar una visió col·lectiva radicalment nova. Com el mateix Rodtxenko va escriure, "per a ensenyar a la gent a veure les coses des d'un angle nou és indispensable fotografiar els objectes usuals, que els són familiars, però des d'angles totalment inesperats i en posicions inesperades. Els objectes nous cal fotografiar-los, en canvi, des de perspectives diferents, des de diversos punts de vista, per a oferir-ne una representació completa. Les perspectives més interessants per a la vista moderna són les de dalt cap avall i les de baix cap amunt, i les seues diagonals".

Rodtxenko va arribar a la fotografia a través del fotomuntatge, i això es nota en el seu desig d'abandonar el marc de la composició tradicional i en la voluntat de renovar el contingut de la imatge. Un enquadrament atrevit dicta la composició i proporciona dinamisme a les imatges, al temps que les dota d'un sòlid caràcter simbòlic i una àmplia qualitat poètica. Tot això unit sòlidament, també, a una innovació quant al contingut social de les imatges. Sense aquest contingut sociopolític que impregna les seues fotografies, possiblement hagueren sigut considerades com a experiències merament formalistes. Per aquests motius, aquesta exposició de la Galeria 3 de l'IVAM centra el focus d'interés en les obres fetes per Aleksandr Rodtxenko a partir de 1921, quan abandona les seues investigacions com a pintor destacat de l'abstracció per a abraçar la causa del constructivisme i el productivisme. Com a membre fundador d'aquest revolucionari moviment artístic, tenia un especial interés a fusionar l'art amb la vida en un context de construcció del nou estil de vida soviètic. Rodtxenko inicia, a partir de 1924, una nova etapa com a creador, en què desenvolupa innovacions importants (especialment en la combinació de fragments de fotografies realistes per a expressar una postura crítica davant de la realitat) en el llenguatge del disseny de llibres, revistes, anuncis publicitaris, escenografies i, fonamentalment, en el camp de la fotografia.

L'exposició reuneix una selecció de més de 100 obres, en què destaca la inclusió d'algunes fites del disseny del llibre d'avantguarda, com "*Pro eto*" (*'Sobre açò'*), un poema d'amor de Maiakovski per al qual Rodtxenko en va dissenyar la portada, així com un conjunt de fotomuntatges per al seu interior. Aquest llibre, datat en 1923, es va convertir en el primer volum de poesia de la història il·lustrat amb la tècnica del fotomuntatge. Fet amb fotografies d'escales dispars unides amb una irreverència manifesta per la unitat de perspectiva, aquests muntatges es troben pròxims a les obres dels dadaistes berlinesos George Grosz o John Heartfield. El gran poeta de l'avantguarda revolucionària Vladimir Maiakovski ocupa un apartat important de l'exposició, ja que Rodtxenko i Maiakovski van iniciar durant aquesta època una fructífera relació, ja que van treballar conjuntament en la realització de desenes d'anuncis comercials que unien els eslògans provocatius inventats pel poeta (una derivació comercial i irònica de la seua poesia futurista) amb una gràfica de contrastos constructivistes dissenyada per l'artista. Igualment, l'exposició incorpora, per a contextualitzar l'època, alguns dels llibres de poemes de Maiakovski fets per artistes com El Lissitzky, V. Masek, Varvara Stepanova o Solomon Telingater, així com un grup de retrats del poeta fets per Rodtxenko en 1924.

Així mateix, aquesta mostra inclou la col·lecció completa de la revista del Front d'Esquerres de les Arts (*LEF* i *Novyi LEF*), dirigida per Maiakovski, les portades de la qual van ser dissenyades per Aleksandr Rodtxenko i en la qual va publicar alguns dels seus assajos sobre la fotografia d'avantguarda més importants. Per a l'artista soviètic, "hem d'alliberar el món del visible. Hem de revolucionar el nostre pensament visual. Hem d'apartar la cortina dels nostres ulls [...]. I només la càmera pot captar l'esperit de la vida moderna". Per a Rodtxenko *com* es retratava el món era tan important com *què* es retratava. Una revolució política com la que s'estava duent a terme a Rússia no estava completa si no anava acompanyada d'una ruptura clara amb els vells hàbits de percepció i representació visual. Segons ell, era necessària una nova estètica per a una nova realitat social.

De la mateixa manera, ocupa també un lloc rellevant en l'exposició la revista propagandística *URSS en construcció*. Una revista impulsada per Stalin durant els anys trenta per a donar a conéixer al món els èxits dels plans econòmics quinquennals patrocinats pel dictador. A partir del primer pla quinquennal de 1928, el govern soviètic va començar a denunciar el que denominaven el formalisme i l'elitisme de l'avantguarda, criticant de manera explícita qualsevol fotografia que es poguera entendre com a pròxima a les produccions d'artistes no considerats revolucionaris, com, per exemple, Moholy-Nagy o Man Ray. Durant aquesta època Rodtxenko havia fet evolucionar la seua fotografia des d'una pràctica formal experimental (en la que destacaven els seus enquadraments en escorç d'edificis, retrats i carrers) a un desenvolupament conceptual que acostava cada vegada més el seu treball a la pràctica de la fotografia documental i al fotoreportatge, en un context polític en què el règim soviètic havia decidit perseguir els representants de l'avantguarda (en 1932 es van dissoldre totes les organitzacions artístiques soviètiques) i convertir el realisme socialista en la doctrina oficial que havia d'imperar en les arts i la literatura.

En aquestes circumstàncies i per a demostrar el seu compromís permanent amb els ideals revolucionaris, Rodtxenko i l'artista Varvara Stepanova, la seua dona, van col·laborar amb els organismes oficials dissenyant diversos exemplars de la revista *URSS en construcció* (cal destacar el número especial de desembre de 1933 sobre el canal del mar Blanc o Canal Stalin) i uns altres tipus d'encàrrecs oficials, com la realització del llibre dedicat a la joventut o a l'aviació soviètica per a la fira de Nova York de 1939. Aquests exemples reflecteixen el pols, que Rodtxenko va haver de practicar, entre l'herència dels recursos de composició propis de l'avantguarda constructiva dels anys vint i la necessitat de convertir la imatge fotogràfica impresa en un component fonamental de les estratègies propagandístiques de generació de veracitat per part del règim estalinista. En aquestes circumstàncies, i a pesar de l'artista mateix, el *què* representar es va dissociar completament del *com* representar-ho, cosa que va suposar el triomf de determinats interessos polítics i un gran empobriment de la creació artística realitzada a l'extinta Unió Soviètica durant dècades.

Paral·lelament, i de manera complementària a l'exposició de Rodtxenko, hem organitzat la mostra *Un futur en construcció. El llibre soviètic a l'IVAM* a la sala de la Biblioteca i Centre de Documentació del museu. S'hi exposen un conjunt de llibres, revistes i fullets d'artistes contemporanis a Rodtxenko que ens ajuden a entendre millor tota una època brillant de la creació artística, i molt especialment del disseny gràfic. Els dos projectes donen compte de la riquesa i varietat del fons de la col·lecció de l'IVAM.

Ja per a acabar, voldria agrair molt sincerament el suport i la col·laboració de l'Archivo Lafuente de Santander i del Museo Reina Sofía de Madrid, ja que sense la seua participació aquestes exposicions no hagueren tingut la solidesa i la força que tenen. Igualment, vull recordar Aleksandr Lavrentiev (el nét de Rodtxenko i un gran especialista en la seua obra) i sa mare, Varvara Rodtxenko, que l'any 1998 van fer una donació de quinze fotografies de l'artista soviètic a l'IVAM. Sense tots ells aquesta exposició no hauria sigut possible.

Joan Ramon Escrivà

Aprendiendo a hablar con las cosas

"Los libros se derramarán y las hojas, como una muchedumbre revolucionaria, destruirán los cerebros podridos de sus autores." Mayakovski

1

Durante el verano de 1921 Nikolái Tarabukin, uno de los más destacados teóricos de la Rusia soviética, pronunció una conferencia en la sede del Instituto de Cultura Artística de Moscú, el INKhUk. Este organismo, fundado en 1920 y dirigido en sus inicios por Kandinski, se había convertido en un auténtico vivero de pensamiento en cuyo seno se reformularía, a través de una serie de seminarios, conferencias y debates, la manera de entender el arte y su función en un contexto de cambios sociales radicales fruto de la convulsión revolucionaria de octubre de 1917.

Tarabukin tituló su ponencia en el INKhUk *El último cuadro ha sido pintado,* y en esta especie de acta de defunción que sirvió de preludio a la inauguración, días después, de la mítica exposición *5 x 5 = 25* en el Club Panruso de Poetas, el teórico anunciaría el fin de la pintura, el final de una expresión artística que había sido inoculada de un aura de sublimación elitista que urgía erradicar para dar paso a una nueva manera de entender la creación dentro del contexto de una sociedad de masas tecnificada. Los experimentos realizados en Rusia durante la década de los años diez en el ámbito de la pintura abstracta por artistas como Kazimir Malévich, Vladímir Tatlin, Liubov Popova, Varvara Stepánova o Aleksandr Ródchenko, ya habían asestado un duro golpe a la práctica académica de la pintura. Estos artistas habían llevado sus investigaciones a un nivel de radicalidad que parecía que había alcanzado un punto desde el cual no había posibilidad de retorno. La pintura, en manos de estos creadores, abandonaba para siempre su pulsión naturalista y mimética para embarcarse en complejos –y autónomos– procesos de investigación sobre el espacio, el color, la textura o la percepción; procesos que venían a subrayar la naturaleza matérica, *real*, de aquellos artefactos pictóricos que debían entenderse como objetos con vida propia e independientes del mundo exterior.

Los artistas que participaron[1] en aquella pequeña muestra en el Club Panruso de Poetas pertrecharían una suerte de metafórico suicidio pictórico al decidir presentar al público sus obras por última vez, poniendo fin a su actividad como pintores para refundar, con nuevos parámetros, su práctica artística.

Tarabukin reunió en su ensayo *Del caballete a la máquina* –que publicaría el Proletkult en 1923– el recorrido de esa deriva de la pintura, y señaló que el gran punto de inflexión en el camino hacia la anunciada y necesaria muerte de la pintura fue el tríptico de color1es rojo, amarillo y azul que presentó Ródchenko en esa muestra. Estos tres lienzos monocromos fueron concebidos por el artista como un revulsivo radical, al usar la pureza del color para acentuar la materialidad de estas pinturas que se mostraban al público desprovistas de cualquier otro contenido y se enfrentaban, con su física rotundidad, a los derroteros idealistas y teosóficos de la pintura de Malévich: "Esta tela –dirá Tarabukin a propósito de la obra de Ródchenko– demuestra elocuentemente que la pintura como arte de la representación –lo que siempre ha sido hasta el presente– ha llegado al final del camino. Si el cuadrado negro sobre fondo blanco de Malévich contenía a pesar de la pobreza de su sentido estético una cierta idea pictórica que el autor había llamado "economía", "quinta dimensión", la tela de Ródchenko en cambio está desprovista de todo contenido, es un muro ciego, estúpido y sin voz. Pero como eslabón de un proceso histórico "hace época", si se la considera no como un valor en sí mismo (que no lo es) sino como una etapa dentro de una cadena evolutiva."[2]

2

La revolución bolchevique fue una de las mayores convulsiones de la historia, el arranque de un nuevo estadio de la evolución humana conducente, según las previsiones de Marx en sus teorías sobre el materialismo científico, a una dictadura del proletariado como fase última del capitalismo y del devenir histórico. Los acontecimientos de octubre de 1917 en Rusia fueron el principio de esa esperanza, dando a luz a una era radicalmente nueva comandada por un extraordinario estratega de las masas: Vladímir Ilich Uliánov, alias Lenin.

El principio del materialismo científico heredado de Marx, que era la columna vertebral sobre la que se sustentaba la teoría y la estrategia política del bolchevismo, fecundó con rapidez a la mayoría de los grupúsculos vanguardistas que mostraron muy pronto su adhesión a la nueva causa revolucionaria, un variopinto conglomerado de escritores, pintores, arquitectos y teóricos de izquierdas que ocuparon desde los primeros momentos de la revolución no pocas de las parcelas de poder del nuevo gobierno bolchevique.[3]

Como hemos señalado, el Instituto de Cultura Artística (INKhUk), un organismo dependiente del IZO, se había convertido desde su creación en 1920 en uno de los organismos que más propiciaría la reflexión y el debate sobre el sentido del arte y su papel en el nuevo estadio de desarrollo en el que se encontraba la sociedad soviética. Y lo haría con una marcada vocación científica.[4] Kandinski, su director, había puesto grandes expectativas en su programa de debates y de experimentación tendente a desbrozar los misterios y leyes que regían la práctica de la pintura, así como el vínculo de estas leyes con las que pudieran vertebrar las de la música, la poesía, la escultura o la danza. Como ha señalado Cristina Lodder en su indispensable estudio[5] sobre el nacimiento del Constructivismo ruso, muy pronto los programas de Kandinski fueron puestos en cuestión por su exceso de subjetivismo y psicologismo, por creadores como El Lisitski, Popova, Ródchenko o su mujer, la artista Varvara Stepánova, que abogaron por considerar la obra de arte como un objeto material autosuficiente. En consecuencia, debía de ser bajo esta premisa como debería enfocarse el estudio científico de los mecanismos que rigen la producción de las obras de arte como objetos que ocupan una parcela de la realidad.

---

1 En esta exposición participaron cinco artistas, mujeres y hombres, que se habían significado por combatir los postulados del suprematismo de Malévich: Ródchenko, Tatlin, Aleksandra Exter, Popova y Varvara Stepánova. Sobre la convulsa relación entre el constructivismo y el suprematismo véase Tatiana Goriacheva: "Suprematismo y constructivismo: paralelismos y entrecruzamientos", en *Vanguardias rusas*. Ed. Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2006.

2 Nikolái Tarabukin: "Del caballete a la máquina", en *El último cuadro. Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura.* Ed. Gustavo Gili, 1977, p. 44.

3 El 18 de enero de 1918 fue creada la Sección de las Artes Plásticas (IZO) del Comisariado Popular de Instrucción Pública que sería dirigida en Moscú por Vladímir Tatlin. Entre sus miembros había personalidades de las vanguardias rusas como Malévich, Kandinski o el propio Ródchenko, quien sería nombrado director del Departamento de Museos de esta institución con el fin de salvaguardar e incrementar el patrimonio artístico de la nación.

4 "El objetivo del Instituto de Cultura Artística es la ciencia, la investigación de los elementos básicos, analíticos y sintéticos, de las diferentes artes y del arte como un todo." Fragmento de los estatutos del INKhUk citado por Christina Lodder en *El constructivismo ruso*, Ed. Alianza, 1988, p. 81.

5 Christina Lodder: *El constructivismo ruso*, *op. cit.*

Kandinski no tardaría mucho en abandonar la institución acorralado por las embestidas de sus disidentes que fueron organizándose en subgrupos de discusión como el Grupo General de Análisis Objetivo en Acción, o el Primer Grupo de Constructivistas en Acción que daría lugar al nacimiento del Constructivismo, una de las corrientes artísticas más brillantes e influyentes de la Rusia soviética durante los años veinte.

Este último colectivo, que fue creado en origen por Aleksandr Ródchenko, Varvara Stepánova, Alekséi Gan, los hermanos Georgui y Vladímir Sténberg, Konstantin Medunetchi y Karl Ióganson a finales de 1920, sería presentado oficialmente en sociedad el 18 de marzo de 1921, y en muy poco tiempo, se convertiría en la corriente hegemónica dentro del Instituto, en el que personalidades afines como Ósip Brik o Nikolái Tarabukin ocuparon sus órganos de administración. Los promotores intelectuales de la nueva corriente estética, entre los que se encontraba también Boris Arvatov, llevaron la reflexión sobre el sentido del arte a nuevos paradigmas que creyeron adaptados al nuevo estadio histórico propiciado por la convulsión revolucionaria. Una nueva sociedad basada en la colectivización de los medios de producción y en una tecnología avanzada puesta al servicio de la emancipación de la clase trabajadora, no podía sustentar sus prácticas artísticas en presupuestos antiguos como la pintura naturalista o el fetichismo burgués. Ni siquiera servían los experimentos radicales suprematistas atrapados en el limbo esotérico de su promotor, Malévich.

Ósip Brik venía hostigando a los pintores de caballete desde sus tiempos de colaborador de la revista *El arte de la Comuna* (1918-1919), una publicación ácrata en la que Mayakovski solía escribir sus vociferantes proclamas poéticas postrevolucionarias. En sus escritos de estos años, Brik consideraba que la pintura era un reducto de los valores ideológicos del pasado burgués, y el artista una especie de trasnochado personaje aristocrático ensimismado e imbuido de una mística detestable. No quedaba otra que hacer bajar al genio creador del pedestal para hacerle comprender que el arte no era más que un simple trabajo, y que él, el artista, más que un gurú imbuido de poderes mágicos, era un modesto obrero o, mejor dicho, un *constructor* cuya función consistía en producir objetos útiles para la vida usando su mejor destreza técnica. Con estas afirmaciones, Ósip Brik señalaba muy tempranamente los puntales conceptuales sobre los que se sustentaría el corpus teórico del Constructivismo desarrollado a principios de los años veinte en el seno del INKhUk, después de no pocos debates y posteriores deserciones.

Alekséi Gan sería el encargado de sistematizar y de dar coherencia a través de sus escritos a la nueva doctrina del grupo constructivista surgida de esos debates. Su libro *El Constructivismo* –que fue publicado en 1922 con un innovador diseño obra del propio Gan que sentaría las bases del nuevo libro constructivo y de la nueva tipografía– refrendaba el carácter revolucionario, marxista y, por lo tanto, científico, del nuevo movimiento estético cuyo desarrollo –dirá– es el resultado natural e inevitable del progreso económico y social[6]: "El constructivismo es un fenómeno de nuestra época. Surgió en 1920 entre pintores de izquierdas y teóricos de la 'acción de masas'. Esta edición es un libro de propaganda con el que los constructivistas inauguran el combate contra los partidarios del arte tradicional. ¡Declaramos una implacable guerra al arte! El arte está indisolublemente relacionado: con la teología, con la metafísica y con la mística. (....) ¡Muerte al arte!".[7]

3

Ródchenko fue uno de los artistas que más se significó en la creación y promoción de los valores del Constructivismo junto al colectivo de 25 creadores (entre los que se encontraba Popova, Aleksandr Vesnin o Varvara Stepánova) que se conjuraron para abandonar la pintura e iniciar una nueva y fascinante etapa creativa bajo el radical postulado de *diseñar* objetos industriales para edificar el nuevo estilo de vida soviético.

Las derivas de la nueva sociedad tecnológica e industrial demandaban un nuevo tipo de creador comprometido con la misión redentora de la máquina, un genuino constructor de sólida formación marxista y técnica, una suerte de artista ingeniero de nuevo cuño capaz de trasladar las investigaciones de laboratorio en el ámbito de las formas, las texturas y los materiales, a la producción de objetos seriados industriales para el consumo del nuevo ciudadano soviético.[8]

El vínculo del nuevo arte con la producción industrial, así pues, se había convertido en uno de los núcleos cardinales de reflexión y de actuación del grupo Constructivista en un contexto en el que el gobierno de Lenin acometía la re-

6 Gan basó el constructivismo en tres principios ordenadores de la doctrina: la tectónica (el uso social y políticamente apropiado del material industrial), la construcción (que organizaba el material para un propósito funcional determinado), y la factura (la manipulación consciente del material).

7 Alekséi Gan en *El constructivismo*. Edición facsímil a cargo de Editorial Tenov, 2014, pp. 1, 2 y 18.

8 Arvatov, uno de los más brillantes y visionarios teóricos del movimiento, señaló que sólo se podría conseguir tamaña empresa si se optaba por reordenar todo el sistema educativo, de manera que los antiguos centros docentes se transformaran en escuelas politécnicas capaces de producir "ingenieros-constructores, equipados con todo el aparato del conocimiento técnico, con métodos científicos para la organización del trabajo y con una actitud productivista hacia la forma." Citado por Christina Lodder en *El constructivismo ruso*, *op. cit*, p. 107.

Aprenent a parlar amb les coses

Joan Ramon Escrivà

"Els llibres es vessaran i les fulles, com una multitud revolucionària, destruiran els cervells podrits dels seus autors."
Mayakovski

1 Durant l'estiu de 1921, Nikolai Tarabukin, un dels teòrics més destacats de la Rússia soviètica, va pronunciar una conferència en la seu de l'Institut de Cultura Artística de Moscou, l'INKhUk. Aquest organisme, fundat en 1920 i dirigit en els seus inicis per Kandinsky, s'havia convertit en un autèntic viver de pensament en el si del qual es reformularia, a través d'una sèrie de seminaris, conferències i debats, la manera d'entendre l'art i la funció d'aquest en un context de canvis socials radicals fruit de la convulsió revolucionària d'octubre de 1917.

Tarabukin va titular la seua ponència en l'INKhUk *L'últim quadre ha sigut pintat*, i en aquesta espècie d'acta de defunció, que va servir de preludi a la inauguració, dies després de la mítica exposició *5 x 5 = 25* en el Club Panrús de Poetes, el teòric anunciaria la fi de la pintura, el final d'una expressió artística que havia sigut inoculada d'una aura de sublimació elitista que urgia eradicar per a donar pas a una nova manera d'entendre la creació dins del context d'una societat de masses tecnificada. Els experiments fets a Rússia durant la dècada dels anys deu en l'àmbit de la pintura abstracta per artistes com Kazimir Malevitx, Vladimir Tatlin, Liubov Popova, Varvana Stepanova o Alexandr Rodtxenko, ja havien assestat un colp dur a la pràctica acadèmica de la pintura. Aquests artistes havien portat les seues investigacions a un punt de radicalitat tan gran que semblava que s'havia aconseguit un punt des del qual no hi havia possibilitat de tornada. La pintura, en mans d'aquests creadors, abandonava per sempre la pulsió naturalista i mimètica per a embarcar-se en complexos -i autònoms- processos d'investigació sobre l'espai, el color, la textura o la percepció; processos que subratllaven la naturalesa matèrica, *real*, dels artefactes pictòrics, que s'havien d'entendre com a objectes amb vida pròpia i independents del món exterior.

Els artistes que van participar[1] en aquella mostra xicoteta en el Club Panrús de Poetes proveirien una sort de suïcidi pictòric metafòric en decidir presentar al públic, per última vegada, les seues obres, posant fi a l'activitat que tenien com a pintors per a refundar, amb paràmetres nous, la seua pràctica artística.

Tarabukin va reunir en el seu assaig *Del cavallet a la màquina* -que publicaria el Proletkult en 1923- el recorregut d'aquella deriva de la pintura, i va assenyalar que el gran punt d'inflexió en el camí cap a la mort anunciada i necessària de la pintura va ser el tríptic de colors roig, groc i blau que va presentar Rodtxenko en aquella mostra. Aquests tres llenços monocroms els va concebre l'artista com un revulsiu radical en utilitzar la puresa del color per a accentuar la materialitat d'aquestes pintures, que es mostraven al públic desproveïdes de qualsevol altre contingut i s'enfrontaven, amb la rotunditat física que tenien, als rumbs idealistes i teosòfics de la pintura de Malevitx: "Aquesta tela -dirà Tarabukin a propòsit de l'obra de Rodtxenko- demostra eloqüentment que la pintura com a art de la representació -el que sempre ha sigut fins al present- ha arribat al final del camí. Si el quadrat negre sobre fons blanc de Malevitx contenia, malgrat la pobresa del sentit estètic que tenia, una certa idea pictòrica que l'autor havia anomenat "economia", "cinquena dimensió", la tela de Rodtxenko, en canvi, està desproveïda de qualsevol contingut, és un mur cec, estúpid i sense veu. Però, com a baula d'un procés històric, "fa època", si la considerem no com un valor en si mateix (que no ho és) sinó com una etapa dins d'una cadena evolutiva."[2]

2 La revolució bolxevic va ser una de les convulsions més fortes de la història, l'arrancada d'un estadi nou de l'evolució humana que conduïa, segons les previsions de Marx en les seues teories sobre el materialisme científic, a una dictadura del proletariat com a l'última fase del capitalisme i de l'esdevindre històric. Els esdeveniments d'octubre de 1917 a Rússia van ser el principi d'aquella esperança, i van donar a llum una era radicalment nova comandada per un estrateg extraordinari de les masses: Vladimir Lenin.

El principi del materialisme científic heretat de Marx, que era la columna vertebral sobre la qual se sustentava la teoria i l'estratègia política del bolxevisme, va fecundar amb rapidesa a la majoria dels grupuscles avantguardistes, que van mostrar molt ràpidament la seua adhesió a la nova causa revolucionària, un conglomerat heterogeni d'escriptors, pintors, arquitectes i teòrics d'esquerres que van ocupar des dels primers moments de la revolució no poques de les parcelles de poder del nou govern bolxevic.[3]

Com hem assenyalat, l'Institut de Cultura Artística (INKhUk), un organisme depenent de l'IZO, s'havia convertit, des que es va crear en 1920, en un dels organismes que més propiciaria la reflexió i el debat sobre el sentit de l'art i el paper d'aquest en el nou estadi de desenvolupament en què es trobava la societat soviètica. I ho faria amb una vocació científica marcada.[4] Kandinsky, el director, havia posat grans expectatives en el seu programa de debats i d'experimentació, que tendia a desbrossar els misteris i les lleis que regien la pràctica de la pintura, així com el vincle d'aquestes lleis amb les quals pogueren vertebrar les de la música, la poesia, l'escultura o la dansa. Com ha assenyalat Cristina Lodder en el seu estudi indispensable[5] sobre el naixement del constructivisme rus, els programes de Kandinsky molt prompte van ser posats en qüestió, pel l'excés de subjectivisme i psicologisme que tenien, per creadors com El Lissitzky, Popova, Rodtxenko o la seua dona, l'artista Varvana Stepanova, que van advocar per considerar l'obra d'art com un objecte material autosuficient. En conseqüència, devia ser sota aquesta premissa com s'hauria d'enfocar l'estudi científic dels

1 En aquesta exposició van participar cinc artistes, dones i homes, que s'havien significat per combatre els postulats del suprematisme de Malevitx: Rodtxenko, Tatlin, Alexandra Exter, Popova i Varvana Stepanova. Sobre la relació convulsa entre el constructivisme i el suprematisme vegeu Tatiana Goriatxeva "Suprematismo y constructivismo: paralelismos y entrecruzamientos", *en Vanguardias rusas*. Ed. Museu Thyssen-Bornemisza i Fundació Caja Madrid, 2006.

2 Nikolai Tarabukin. "Del caballete a la máquina", en *El último cuadro. Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*. Ed. Gustavo Gili, 1977, p. 44.

3 El 18 de gener de 1918 va ser creada la Secció de les Arts Plàstiques (IZO) del Comissariat Popular d'Instrucció Pública, que seria dirigida a Moscou per Vladimir Tatlin. Entre els membres d'aquesta, hi havia personalitats de les avantguardes russes com Malevitx, Kandinsky o el mateix Rodtxenko, qui seria nomenat director del Departament de Museus d'aquesta institució amb la finalitat de salvaguardar i incrementar el patrimoni artístic de la nació.

4 "L'objectiu de l'Institut de Cultura Artística és la ciència, la investigació dels elements bàsics, analítics i sintètics, de les diverses arts i de l'art com un tot". Fragment dels estatuts de l'INKhUk citat per Cristina Lodder en *El constructivismo ruso*. Ed. Alianza, 1988, p. 81.

5 Cristina Lodder, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*

construcción de un país que había visto diezmados sus recursos a causa de su participación en la Primera Guerra Mundial y los años que duró la guerra civil que sucedió a la revolución de octubre.

En 1921 Lenin dió un giro copernicano a las políticas de comunismo de guerra implantadas durante el periodo de la guerra civil, para poner en marcha un híbrido al que denominaron Nueva Política Económica, la NEP (1921-1928). Con el fin de frenar el fuerte malestar y las revueltas de obreros y campesinos, así como la caída de la producción agrícola e industrial causada por la implantación forzosa de la colectivización y la regulación de precios durante la guerra civil, se adoptó un nuevo modelo económico que combinaría la existencia de un sector socializado en manos del estado, con la de amplios sectores privados en manos de pequeños campesinos, comerciantes e industriales de tamaño medio. La liberalización del mercado y el fin de la guerra civil, vinieron acompañadas de una mayor relajación de los controles políticos sobre la sociedad, dando lugar a un período de crecimiento económico y cultural sin precedentes desde que estalló la revolución. En el ámbito cultural, destacable fue el clima de coexistencia entre las diferentes variantes de las vanguardias y las poderosas asociaciones de escritores, fotógrafos y artistas proletarios –defensoras del realismo–, que pugnaron continuamente por conquistar la hegemonía cultural en el nuevo tablero de la distribución del poder soviético.

En 1923 el poeta futurista Mayakovski propició la puesta en marcha del grupo LEF (Frente de Izquierdas de las Artes), y una revista de agitación política y cultural del mismo nombre.[9] El colectivo, que reunía a personalidades de la poesía, la pintura, el teatro y el cine de vanguardia, se había agrupado para hacer frente a dos tipos de amenazas: la primera provenía –ya lo hemos señalado– de las asociaciones de autores proletarios realistas que renegaban de la vanguardia por considerar sus experimentos meros ejercicios formalistas incomprensibles para las gentes del pueblo. La otra amenaza, sin duda más grave, tenía que ver con el riesgo de involución hacia formas socio-culturales del capitalismo y de la economía de mercado que estaba propiciando la implantación de la NEP. Con ésta, reaparecieron los terratenientes e industriales y resurgió con fuerza el consumo capitalista en las grandes ciudades a niveles de antes de la guerra.

Mayakovski bramaría de nuevo contra la resurrección del crápula burgués gordinflón al que había ridiculizado tantas veces en sus textos y caricaturas *lubok* durante los meses que siguieron a la revolución. La construcción del nuevo hombre soviético parecía estar ahora en situación de frenada y, por tanto, había que volver a la acción y al vocabulario de trinchera.

Ródchenko jugaría un papel muy importante en la revista *LEF*, ya que no sólo fue el encargado de compilar fotografías para ilustrar los artículos sobre cine, literatura y arte de vanguardia, sino que también fue el responsable de solventar todos los asuntos técnicos que se requerían para la producción de cada ejemplar. Pero su contribución principal a la revista fue el diseño de sus portadas.[10] En estos trabajos el artista impulsaría la aplicación de los principios del Constructivismo a la realización de publicaciones, en la misma senda anunciada por Gan en el diseño de su libro *El Constructivismo*, así como por el propio Ródchenko en el diseño de algunas portadas de la revista *Kinó-fot* (Cine-foto), 1922.

En la primera etapa de la revista *LEF*, Ródchenko recurriría a la técnica del fotomontaje para trabar en algunas portadas un ensamblaje de imágenes extraídas de diversas revistas populares de la época con un marcado sentido crítico y humorístico.[11] Especialmente significativo, en este sentido, fue el fotomontaje que ilustraría la portada del segundo ejemplar en el que una gran X de color verde se sobreponía sobre un collage de fotografías que simbólicamente venía a tachar todo aquello que representaba el mundo del pasado: retratos de actores, publicaciones de arte clásico, un enigmático hombre con chistera –¿o es un banquero?–.[12]

A través del uso del fotomontaje, Ródchenko había traspasado al terreno del papel impreso buena parte de los principios del montaje cinematográfico de vanguardia que Vertov había desarrollado en sus películas documentales *Kino-Pravda* (Cine-Verdad). Ródchenko, así pues, añadía a sus recién estrenados utillajes de artista constructor –la regla y el compás– un nuevo artilugio, la tijera, una portentosa herramienta con la que trataría de representar el mundo como un mosaico anárquico de inesperados contrastes.[13]

La revista *Kinó-fot* fue, en su corta vida, uno de los altavoces del cine de vanguardia ruso en la que encontraron tribuna los textos de Lev Kuleshov o Dziga Vertov, pioneros del montaje soviético.

Jaroslav Andel ha señalado que, pese a que es innegable la influencia de los inventores del fotomontaje alemán John Heartfield o George Grosz en las obras encoladas de Ródchenko, lo cierto es que fue el cine de Vertov el influjo principal de los fotomontajes realizados por éste durante 1922 y 1923.[14] Los noticiarios quincenales de Vertov *Kino-Pravda* habían empezado a proyectarse en 1922, y se habían convertido en un auténtico revulsivo contra el cine convencional poblado de acartonados melodramas y comedias influenciadas por el cine de Hollywood. Vertov propiciaría un nuevo tipo de cinematografía en la que reinventaría el género documental al combinar la necesidad de retratar una época bajo los parámetros de la ideología marxista, con el empleo de unos procedimientos de montaje radicales que convirtieron sus películas en un *construcTo*, es decir, una peculiar aproximación a la realidad a través de un complejo sistema de reconstrucción visual, un mecano poblado de imágenes filmadas y de archivo –ensambladas en contraste– concebidas para estimular, de una manera nunca vista, nuestro cerebro.

Rosa Ferré ha recuperado recientemente la película documental de Vsévolod Pudovkin *La mecánica del cerebro. El comportamiento de los animales y del hombre* (1925), un film dedicado a los experimentos de Pávlov sobre el reflejo condicionado que realizó en monos, perros y ranas para analizar sus posibles repercusiones en humanos. Esta película, que fue montada utilizando una innovadora secuencia de imágenes a modo de parpadeo que estimulaba el sistema nervioso del espectador, venía a ilustrar el ambiente de interés científico que el régimen soviético, y más en concreto, alguno de sus líderes como Trotski, habían mostrado por materias como la psicotecnia y el conductismo como herramientas para modelar la construcción del nuevo hombre.

El montaje cinematográfico se iba a convertir en una de las vías principales de investigación sobre las posibilidades de manipulación de la percepción, "el procedimiento que articulaba la creación. Los artistas consideraban que, a través de él, se podía entrenar la mente humana para ver el mundo de una determinada manera. El cerebro se consideraba, pues, como una compleja maquinaria susceptible de ser reacondicionada a través de los reflejos provocados por un arte mecanicista."[15]

Durante los años veinte, el cine ya se había abierto paso en todo el mundo como el gran medio de comunicación de masas y como el mejor instrumento para moldear el imaginario colectivo. En la Rusia soviética el cine alcanzaría una de las cotas más altas de innovación, tanto en su desarrollo técnico como en la evolución del propio lenguaje. Desde las páginas de *Kinó-fot* Mayakovski saludaría a este nuevo engendro de la técnica con estas palabras: "Para vosotros el cine es un espectáculo, para mí es una perspectiva del mundo. Una guía de movimientos. Un innovador de literaturas. Un destructor de la estética. Un hombre valiente. Un deportista. Un divulgador de ideas."[16]

4

Si bien es innegable que las técnicas del montaje cinematográfico de Vertov tuvieron mucho que ver con los primeros fotomontajes y carteles de cine[17] de Ródchenko, no fue menor el influjo que tuvo en el artista la figura y la obra literaria de Mayakovski.

El primer contacto que tuvo Ródchenko con el estrafalario poeta se produjo en 1914 en Kazán, en el marco de una gira de actuaciones de poesía futurista que Mayakovski se encontraba realizando por Rusia junto a David Burliuk y Vasíli

9 Los integrantes de la revista fueron los poetas Vladímir Mayakovski y Nikolái Asseiev, los teóricos Ósip Brik, Serguei Tretiakov y Alekséi Gan, los pintores Aleksandr Vesnin, Popova y Anton Lavinski, y los cineastas Vertov y Esfir Shub, esposa de Alekséi Gan. Véase Aleksandr Lavréntiev: "Foto-Lef y la fotografía vanguardista en la Rusia de los años veinte", en *Vanguardias rusas*, Ed. Museo Thyssen, *op. cit.*

10 La primera etapa de la revista *LEF* transcurrió entre 1923 y 1924. En 1927 –y hasta 1928– el proyecto editorial resurgiría con el nombre de *Novy LEF* (El nuevo LEF). Ródchenko fue el autor de todas las portadas de las revistas en sus dos etapas. Durante su etapa de colaborador en *Novy LEF* diseñó no sólo sus portadas sino que publicó ensayos sobre fotografía y algunos de los experimentos fotográficos que realizaría a partir de 1926.

11 No era la primera ocasión en la que el artista utilizaba esta innovadora técnica de composición. En el diseño de las portadas de la revista *Kinó-fot* –editada por Alekséi Gan en 1922– Ródchenko recurrirá en dos ocasiones al ensamblado de imágenes fotográficas con óptimos resultados gráficos. En algunos de sus escritos autobiográficos, Ródchenko se autoproclamó como el introductor del fotomontaje en Rusia. Esta afirmación es incorrecta, dado que ha quedado demostrado que el primer artista en utilizar el fotomontaje en ese país fue Gustav Klucis. Su obra *Ciudad dinámica* (1919) está considerada como el primer fotomontaje en la Unión Soviética. La colección del IVAM alberga una copia fotográfica *vintage* de este fotomontaje. Véase Iveta Derkusova: "El papel del fotomontaje en la configuración de la política en la Unión Soviética. El nuevo arte de propaganda de Gustav Klucis", en *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Ed. La Casa Encendida, 2011.

12 Aleksandr Lavréntiev sostiene que el diseño de este ejemplar fue realizado mano a mano con Varvara Stepánova. Véase Aleksandr Lavréntiev: "Foto-Lef y la fotografía vanguardista en la Rusia de los años veinte", en *Vanguardias rusas*, *op. cit.*, p. 93. Lavréntiev, diseñador e historiador de la fotografía, es nieto del artista y una de las máximas autoridades en el estudio de su obra. En 1998, él y su madre Varvara Ródchenko, donaron al IVAM 15 fotografías de Ródchenko.

13 Véase Hubertus Gassner: "Seqüències analítiques", en *Ródchenko. La construcció del futur*. Ed. Fundació Caixa Catalunya, 2008, p. 188.

14 Vertov y Ródchenko se conocieron a propósito de su colaboración en la revista *Kinó-fot* (Cine-foto) de Gan, y el cineasta muy pronto quiso contar con el artista para el diseño de algunos de los títulos de crédito de sus películas: "Ródchenko introdujo una serie de innovaciones en este campo, como la ampliación de una sola palabra hasta ocupar toda la pantalla, los títulos en movimiento, las letras que iban disminuyendo de tamaño para crear una ilusión de profundidad (...)". Jaroslav Andel en "El cine como modelo: Ródchenko y Vertov", en *Alexander Rodchenko*. Ed. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003, p. 71.

15 Rosa Ferré: "El tiempo se acelera", en *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, *op. cit.*, p. 68.

16 Vladímir Mayakovski: "Kino i Kino" (Cine y cine), en *Kinó-fot*, nº 4-5 (1922). Citado por Jaroslav Andel, *op. cit.*, p. 69.

17 Uno de los más logrados –y celebrados– carteles de cine de Ródchenko fue el que realizó para la presentación de *Kino Glaz* (Cine-Ojo) de Vertov en 1924. El IVAM conserva en sus colecciones otro de los carteles de cine fundamentales de Ródchenko, el que realizó en 1926 para la película *El acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein.

Kamenski.[18] Ródchenko recuerda en sus escritos autobiográficos[19] el revuelo que causó su vociferante interpretación entre el respetable. Aunque la mayoría del público respondió con un sonoro pataleo y, cómo no, con insultos y abucheos, muchos de los allí presentes, como Ródchenko, cayeron rendidos ante la insólita actuación de aquel excéntrico grupo, sobretodo la de aquel gigante, Mayakovski, vestido con una estridente blusa amarilla.

1920 fue el año en que Mayakovski y su amante, Lilia Brik, entraron en contacto con Ródchenko después de haber acudido a ver en Moscú la XIX Exposición del Estado donde éste presentaba 57 de sus pinturas. Aquel encuentro fue el inicio de una amistad y de una fructífera colaboración profesional que se extendería casi hasta la muerte del poeta en 1930.

En 1923 Mayakovski publicó en el primer número de la revista *LEF* probablemente la que fue –después de *La nube en pantalones*– una de sus mejores obras: su poema de amor *Pro eto* (Acerca de esto). En este texto, Mayakovski reflejaría, a través de poderosas metáforas dislocadas y aparentemente sin sentido, el delirante extravío sentimental que padeció durante los dos meses que estuvo separado de su gran amor, Lilia Brik, a causa de la cuarentena que ésta le impuso, al constatar que el tedio y la monotonía se habían instalado en su relación, en el arte, e incluso... en la revolución.[20]

Lilia Brik, actriz, escritora y musa de la vanguardia rusa, mantenía una tormentosa relación sentimental con Mayakovski mientras, a su vez, continuaba casada y comprometida con el crítico y teórico Ósip Brik. En el fondo no se trataba de una relación adúltera, ya que era una relación consentida y alentada por las partes, es decir, los tres conformaron un peculiar trío sentimental –y artístico– que fue saludado por muchos de sus camaradas de la vanguardia de izquierdas como el signo del nuevo rumbo hacia donde podrían dirigirse los vínculos sentimentales en un futuro socialista emancipado de la idea de posesión.

A través de los contactos de Ósip Brik, quien consideró el poema dedicado a su mujer como el mejor texto de la poesía rusa de todos los tiempos, Mayakovski consiguió que el estado aceptara publicar su obra en forma de libro. En aquellos momentos, el poeta acababa de regresar de un viaje a Berlín en el que pudo comprobar, de primera mano, cómo la fotografía y el fotomontaje estaban sustituyendo a la ilustración en las revistas y diarios de difusión masiva. Mayakovski pensó que sería una buena idea que su nuevo libro fuera ilustrado con fotomontajes. Quería un libro especial, innovador, y que su diseño estuviera en consonancia con la radicalidad de sus poemas.

En Berlín Mayakovski había quedado, además, fascinado al ver impresa su obra *Dlya Golosa* (Para la voz) que había diseñado El Lisitski. Esta publicación venía a revolucionar la manera de leer, entender y *ver* un libro, una obra que se convertirá, en poco tiempo, en una de las joyas del diseño constructivista soviético.

Para realizar los fotomontajes de su nuevo poema, Mayakovski pensó en Ródchenko, quien empezaba a labrarse una reputación con sus diseños y fotomontajes para revistas y, sobretodo, para anuncios comerciales.

El artista realizó la portada de *Pro eto* con un expresivo y contundente fotomontaje con un primer plano de Lilia Brik[21] que se transmutaba en una suerte de futurista busto romano que parecía usar de pedestal el nombre del atormentado poeta destacado en mayúsculas, simbolizando así la sumisión del corpulento poeta ante la nueva divinidad pagana de la vanguardia.

Para acompañar la deriva sentimental de los poemas de Mayakovski, Ródchenko realizó un conjunto de 21 fotomontajes (aunque finalmente sólo se publicaron 8 de ellos) en los que compuso, a través de recortes de revistas y fotografías de sus protagonistas, un universo críptico y burlón en el que enmarañó teléfonos y osos polares, aeroplanos, puentes y dinosaurios, zoológicos y rascacielos.

Esta no sería ni la primera ni la última ocasión en que Ródchenko echó mano del humor para realizar sus fotomontajes. Con estos trabajos –y a diferencia de las delineaciones geométricas trazadas a regla y compás en sus racionales diseños tipográficos– Ródchenko encontró un campo para expandir su imaginación hacia territorios más lúdicos y visionarios. Destacables son, en ese sentido, los fotomontajes que realizó en 1924 para las portadas de las novelas populares *Mess- Mend, yanquis en Petrogrado* de Jim Dollar, pseudónimo de la escritora Marietta Shaginian; o el magistral fotomontaje que ocupa la contraportada del desternillante libro de Mayakovski *Conversación con el inspector de Hacienda a propósito de la poesía* en el que una imagen de un globo terrestre se superpone, a modo de bombín, sobre un primer plano de la cabeza rapada del poeta sobre la que sobrevuelan, en un círculo absurdo, aeroplanos a modo de moscardones.

18 Un ensayo muy recomendable sobre los primeros grupos literarios vanguardistas en la época pre-revolucionaria es "Agentes de la anarquía", de John E. Bowlt en *Vanguardias rusas*, *op. cit.*

19 Véase "Travail avec Maiakovski", en Aleksandr Ródchenko *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Ed. Philippe Sers, 1988, pp. 78-81.

20 "En el poema el poeta llama por teléfono a su amada y le pide por favor que se vean, que no puede más, que lo estrangula la soledad, que lo oprime la sensación de que el Tiempo se le ha metido en las costuras del alma y le está arrancando los huesos uno a uno. Pero la amada no transige con sentimentalismos y dice No, la palabra maldita No, la palabra que transforma inmediatamente al poeta en oso furibundo." Extracto de la biografía novelada de Mayakovski, *Prohibido entrar sin pantalones* de Juan Bonilla. Ed. Seix Barral, 2013, p. 219.

21 Para ampliar información sobre los detalles de realización de este libro véase Aleksandr Lavréntiev: *About this book*, ensayo que acompaña la edición facsímil de esta publicación a cargo de ARS Nicolai, (1994). Véase también el imprescindible estudio sobre los libros de vanguardia de Claude Leclanche-Boulé *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Ed. Campgràfic, 2003.

mecanismes que regeixen la producció de les obres d'art com a objectes que ocupen una parcel·la de la realitat.

Kandinsky no tardaria molt a abandonar la institució acorralat per les envestides dels seus dissidents, que es van organitzar en subgrups de discussió com el Grup General d'Anàlisi Objectiva en Acció o el Primer Grup de Constructivistes en Acció, que donaria lloc al naixement del constructivisme, un dels corrents artístics més brillants i influents de la Rússia soviètica durant els anys vint.

Aquest últim col·lectiu, que va ser creat en origen per Alexander Rodtxenko, Varvana Stepanova, Aleksei Gan, els germans Georgii i Vladimir Stenberg, Konstantin Medunetchi i Karl loganson, a la fi de 1920, es presentaria oficialment en societat el 18 de març de 1921, i en molt poc temps es convertiria en el corrent hegemònic dins de l'Institut en el qual personalitats afins com Osip Brik o Nikolai Tarabukin van ocupar els òrgans d'administració. Els promotors intel·lectuals del nou corrent estètic, entre els quals es trobava també Boris Arvatov, van portar la reflexió sobre el sentit de l'art a paradigmes nous que van creure adaptats al nou estadi històric propiciat per la convulsió revolucionària. Una societat nova basada en la col·lectivització dels mitjans de producció i en una tecnologia avançada posada al servei de l'emancipació de la classe treballadora no podia sustentar les seues pràctiques artístiques en pressupostos antics com la pintura naturalista o el fetitxisme burgés. Ni tan sols servien els experiments radicals suprematistes atrapats en els llimbs esotèrics del seu promotor, Malevitx.

Osip Brik fustigava els pintors de cavallet des del temps en què col·laborava amb la revista *L'art de la Comuna* (1918-1919), una publicació àcrata en la qual Maiakovski solia escriure les seues vociferants proclames poètiques postrevolucionàries. En els seus escrits d'aquests anys, Brik considerava que la pintura era un reducte dels valors ideològics del passat burgés, i l'artista una espècie de personatge aristocràtic passat de moda, abstret i imbuït d'una mística detestable. No hi havia un altre remei que fer baixar el geni creador del pedestal per a fer-li comprendre que l'art no era res més que un simple treball, i que ell, l'artista, més que un guru imbuït de poders màgics, era un modest obrer o, millor dit, un *constructor* la funció del qual consistia a produir objectes útils per a la vida usant la millor destresa tècnica que tenia. Amb aquestes afirmacions, Osip Brik assenyalava molt primerencament els puntals conceptuals sobre els quals se sustentaria el corpus teòric del constructivisme desenvolupat a l'inici dels anys vint en el si de l'Inkhuk, després de no pocs debats i desercions posteriors.

Aleksei Gan seria l'encarregat de sistematitzar i donar coherència, per mitjà dels seus escrits, a la nova doctrina del grup constructivista sorgida d'aquells debats. El seu llibre *El constructivismo* -que es va publicar en 1922 amb un disseny innovador, obra del mateix Gan, que establiria les bases del llibre constructiu nou i de la nova tipografia- confirmava el caràcter revolucionari, marxista i, per tant, científic, del moviment estètic nou, el desenvolupament del qual -dirà- és el resultat natural i inevitable del progrés econòmic i social[6]: *"El constructivisme és un fenomen de la nostra època. Va sorgir en 1920 entre pintors d'esquerres i teòrics de l'"acció de masses". Aquesta edició és un llibre de propaganda amb el qual els constructivistes inauguren el combat contra els partidaris de l'art tradicional. Declarem una guerra implacable a l'art! L'art està relacionat indissolublement: amb la teologia, amb la metafísica i amb la mística. (...) Mort a l'art!"*.[7]

3 Rodtxenko va ser un dels artistes que més es va significar en la creació i la promoció dels valors del constructivisme junt amb el col·lectiu de 25 creadors (entre els quals es trobava Popova, Alexander Vesnin o Varvana Stepanova) que es van conjurar per a abandonar la pintura i iniciar una etapa creativa nova i fascinant sota el postulat radical de *dissenyar* objectes industrials per a edificar el nou estil de vida soviètic.

Les derives de la nova societat tecnològica i industrial demandaven un tipus de creador nou, compromés amb la missió redemptora de la màquina, un constructor genuí d'una formació marxista i tècnica sòlida, una sort d'artista enginyer d'encuny nou, capaç de traslladar les investigacions de laboratori en l'àmbit de les formes, les textures i els materials, a la producció d'objectes industrials seriats per al consum del ciutadà soviètic nou.[8]

El vincle de l'art nou amb la producció industrial, així doncs, s'havia convertit en un dels nuclis cardinals de reflexió i d'actuació del grup constructivista en un context en el qual el govern de Lenin emprenia la reconstrucció d'un país que havia vist delmats els recursos que tenia a causa de la participació en la Primera Guerra Mundial i els anys que va durar la guerra civil que va succeir a la revolució d'octubre.

En 1921, Lenin va fer un gir copernicà a les polítiques de comunisme de guerra, implantades durant el període de la guerra civil, per a posar en marxa un híbrid al qual van denominar Nova Política Econòmica, la NEP (1921-1928). Amb la finalitat de frenar el fort malestar i les revoltes d'obrers i camperols, així com la caiguda de la producció agrícola i industrial causada per la implantació forçosa de la col·lectivització i la regulació de preus durant la guerra civil, es va adoptar un model econòmic nou que combinaria l'existència d'un sector socialitzat en mans de l'estat amb la de sectors privats amplis en mans de xicotets camperols, comerciants i industrials de grandària mitjana. La liberalització del mercat i la fi de la guerra civil van vindre acompanyades d'una relaxació més gran dels controls polítics sobre la societat, fet que va donar lloc a un període de creixement econòmic i cultural sense precedents des que va esclatar la revolució. En l'àmbit cultural, va destacar el clima de coexistència entre les diverses variants de les avantguardes i les associacions poderoses d'escriptors, fotògrafs i artistes proletaris -defensores del realisme-, que van pugnar contínuament per conquistar l'hegemonia cultural en el nou tauler de la distribució del poder soviètic.

En 1923, el poeta futurista Maiakovski va propiciar la posada en marxa del grup LEF (Front d'Esquerres de les Arts) i una revista d'agitació política i cultural del mateix nom.[9] El col·lectiu, que reunia personalitats de la poesia, la pintura, el teatre i el cinema d'avantguarda, s'havia agrupat per a fer front a dos tipus d'ame-

6 Gan va basar el constructivisme en tres principis que ordenaven la doctrina: la tectònica (l'ús social i políticament apropiat del material industrial), la construcció (que organitzava el material per a un propòsit funcional determinat) i la factura (la manipulació conscient del material).

7 Aleksei Gan en *El constructivismo*. Edició facsímil a càrrec d'Editorial Tenov, 2014, p. 1, 2 i 18.

8 Arvatov, un dels teòrics més brillants i visionaris del moviment, va assenyalar que només es podria aconseguir una empresa tan gran si s'optava per reordenar tot el sistema educatiu, de manera que els antics centres docents es transformaren en escoles politècniques capaces de produir "enginyers-constructors, equipats amb tot l'aparell del coneixement tècnic, amb mètodes científics per a l'organització del treball i amb una actitud productivista cap a la forma." Citat per Cristina Lodder, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 107.

9 Els integrants de la revista van ser els poetes Vladimir Maiakovski i Nikolai Asseiev, els teòrics Osip Brik, Sergei Tretiakov i Aleksei Gan, els pintors Alexandr Vesnin, Popova i Anton Lavinski, i els cineastes Vertov i Esfir Shub, esposa d'Aleksei Gan. Vegeu Alexander Lavrentiev, "Foto-Lef y la fotografía vanguardista en la Rusia de los años veinte", en *Vanguardias Rusas*. Ed. Museo Thyssen, *op. cit.*

5

Durante los años que duró la colaboración entre Ródchenko y Mayakovski, éste supo contagiar al artista su tono irreverente, absurdo y socarrón. Los anuncios publicitarios que ambos realizaron para diversas compañías estatales (desde los grandes almacenes GUM, la industria del caucho Rezinotrest, o la empresa de alimentos Mosselprom), supieron combinar con brillantez las lúdicas danzas de signos geométricos diseñados por Ródchenko, con los ingeniosos eslóganes comerciales que escribía el poeta, de pie, sobre el piano de Lilia Bryk, en realidad una extensión desprejuiciada de sus proclamas futuristas aplicadas a la vida cotidiana, que Ródchenko enfatizaría a través de gigantescos signos de admiración en sus composiciones: "Todo Moscú estaba decorado con nuestras producciones –recordará el artista años después–. Los rótulos de Mosselprom... Todos los quioscos... los carteles del Gosizdat... Negro, rojo, dorado... Rezinotrest... GOUM... 'Ogoniok'... Hicimos más de cincuenta carteles, un centenar de trabajos de señalización, embalajes, cubiertas de libros, anuncios luminosos, ilustraciones para periódicos y revistas..."[22]

Pese al tono jocoso e irreverente que solía utilizar Mayakovski en sus eslóganes comerciales –sin duda una buena manera de ridiculizar la almibarada y subliminal publicidad capitalista–, lo cierto es que ambos artistas fueron plenamente conscientes del altísimo valor de su misión comercial, en tanto que suponía traspasar al ámbito de la realidad de la vida, del nuevo estilo de vida soviético, una nueva moral unida a una nueva estética. En una carta enviada en 1925 por Ródchenko desde París a su esposa Varvara Stepánova, el artista, decepcionado al entrar en contacto por primera vez con una ciudad occidental que vivía atrapada por un consumismo rapaz, evocaba con nostalgia los vientos revolucionarios del Este: "La luz de Oriente no es solamente la liberación de los trabajadores. La luz de Oriente consiste en una nueva actitud hacia el individuo, la mujer[23] y las cosas. Nuestros objetos en nuestras manos deben ser también iguales, también camaradas y no esclavos negros y lúgubres, como aquí. El arte de Oriente tiene que ser nacionalizado y racionalizado. Los objetos cobrarán un sentido y se convertirán en los amigos y camaradas del hombre, y el hombre aprenderá a reír y a disfrutar y a hablar con los objetos..."[24]

Convertir los objetos en amigos, en camaradas... ¿no era acaso una manera ingeniosa de denunciar el perverso fetichismo obsolescente de los objetos seriados capitalistas? "Aquí las cosas –lamentará Ródchenko– son baratas en parte porque el material es malo, lo que les importa es comprar barato, ir a la moda, y en cuanto cambia la moda, comprar ropa nueva. Hay que comprar productos de fabricación inglesa o americana, allí tienen otros principios."[25]

La utopía constructivista se situaría en las antípodas de la ética económica capitalista. Los productos socialistas serían diseñados como objetos de calidad duraderos para garantizar el confort del ciudadano soviético durante su larga travesía por la vida.

Sin embargo esta utopía productivista soviética se encontró, en la práctica, con graves dificultades para poderse llevar a término. Arvatov ya había señalado que la principal limitación con la que se iba a encontrar el proyecto de intervención fabril constructivista, iba a ser la falta de formación y cualificación industrial de unos artistas que habían sido educados en las viejas escuelas de Bellas Artes bajo añejos programas basados en la estatuaria y la pintura de caballete. El arrojo, la imaginación y la ilusión de este grupo de vanguardia, no podía ser el único combustible para acelerar el reto de repensar el nuevo objeto seriado. La puesta en marcha en Moscú de los Vjutemas (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica) trató precisamente de dar solución a estos problemas. Estas escuelas –en las que ejercieron la docencia personalidades de la vanguardia como Ródchenko, Popova, Konstantin Melnikov, Tatlin, Klucis o El Lisitski– fueron creadas para formar cuadros docentes altamente cualificados destinados a liderar la construcción de la nueva sociedad socialista sustentada en el arte y la producción de objetos industriales de calidad.[26]

22 Aleksandr Ródchenko, "Reflexions à part (1939)", en *Écrits complets*, *op. cit.*, pp. 96-98.

23 En otra de las cartas dirigida por Ródchenko a Varvara Stepánova, su esposa, el artista denunció el culto a la mujer objeto como una de las peores perversiones del capitalismo. "El culto a la mujer, como del queso azúl o de las ostras, llega a tal extremo que ahora están de moda 'las mujeres feas', mujeres parecidas al queso podrido, con caderas estrechas y largas, sin pecho y sin dientes, con los brazos espantosamente largos y deformes, cubiertos de manchas rojas, mujeres al estilo 'Picasso', al estilo de los 'negros', mujeres al estilo 'de los enfermos', mujeres al estilo 'de la basura de la ciudad'. Y de nuevo el hombre, creador, constructor, en los temblores de esta 'gran peste', de esta sífilis mundial del arte. He aquí a lo que lleva todo esto. Estas son sus flores reventonas. Arte sin vida que roba todo y en todas partes a las gentes más sencillas y que lo transforma todo en un hospital". Aleksandr Ródchenko, en *Cartas de París*. Ed. La Fábrica, 2009, p. 39.

24 Aleksandr Ródchenko, en *Cartas de París*, *op. cit.*, p. 91. Un estudio pormenorizado sobre la manera de entender el mundo de los objetos en la Rusia soviética es el libro de Christina Kiaer *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian Constructivisme*, editado por The MIT Press.

25 Aleksandr Ródchenko, en *Cartas de París*, *op. cit.*, p. 44.

26 Ródchenko dirigió los talleres de Metalurgia y Construcción gráfica desde 1922. Desde aquí impulsaría entre sus alumnos ideas como el funcionalismo, la resistencia y la belleza de los objetos, la estandarización o la versatilidad de los materiales.
Para un estudio detallado de los Vjutemas, sus programas docentes y su evolución, véase Cristina Lodder, *El constructivismo*, *op. cit.* Véase también un excelente resumen de sus análisis en Cristina Lodder, "La experimentación de los Vjutemas", en *La cabellería roja*, *op. cit.*

La historiografía es unánime al afirmar que el alcance del sueño productivista fue muy limitado, por no decir decepcionante. Si se exceptúan los trabajos de diseño y producción textil de Popova y Varvara Stepánova[27] para la fábrica estatal de algodón, o la fabricación de estufas, cazuelas y sartenes para cocinas proletarias realizadas a partir de los diseños de Tatlin, lo cierto es que el programa constructivista tuvo su más brillante concreción en los diseños de publicaciones, la cartelería, las escenografías teatrales y cinematográficas,[28] y los diseños textiles y de mobiliario.

En este sentido, quizás uno de los ejemplos más logrados del productivismo soviético fue el Club Obrero diseñado por Ródchenko para el Pabellón soviético en la Exposición Universal de París de 1925. Para su equipamiento de mobiliario, Ródchenko producirá un conjunto de prototipos geométricos de gran versatilidad. Eran, en su mayoría, muebles plegables construidos en madera, y fueron concebidos para ser baratos, resistentes y, no menos importante, estéticamente avanzados.[29]

6

Los Clubes Obreros se habían convertido en una de las más genuinas expresiones del nuevo estilo de vida soviético, en cuyo desarrollo y promoción pusieron gran empeño los dirigentes soviéticos.

Estos nuevos espacios de encuentro, que se esparcían por los barrios de las ciudades y pueblos de toda la Unión Soviética, venían a sustituir a las vetustas cantinas donde proliferaba el alcohol y la prostitución. Los Clubes Obreros pretendieron ser, por tanto, nuevos y confortables espacios de socialización, ya que en ellos se pusieron en marcha campañas de alfabetización, proyecciones cinematográficas, grupos de lectura, y todo tipo de actividades que contribuían a la formación adoctrinada del obrero después de su jornada de trabajo en la fábrica.

Los Clubes Obreros fueron los lugares donde de manera más acusada arraigó el movimiento de la fotografía obrera *amateur* durante los años veinte. El fenómeno empezaba a tener una escala global, ya que en Europa y en los Estados Unidos, las organizaciones sindicales obreras procuraron estimular este tipo de afición con el fin de provocar testimonios gráficos de las duras condiciones de vida del proletariado.

En Rusia, la apertura de los mercados auspiciada por la NEP propició el suministro de materiales de importación fotográficos que favorecieron el resurgir de un medio que había quedado gravemente estancado por las penurias de la guerra civil. El movimiento *amateur* en fotografía ya se había desarrollado en Rusia antes de la revolución, pero con la llegada del bolchevismo se revisaron las bases "artísticas" de una afición propia de gente acomodada, para centrar el estímulo en la democratización y consecución de un discurso colectivo de la imagen marcado por los intereses políticos de clase.

A la fotografía *amateur* se le exigía principalmente que se convirtiera en el testimonio gráfico de las nuevas condiciones de vida del proletariado en el marco del proceso de construcción de la nueva cultura socialista. De esta manera, comenzó a ser habitual contar con material fotográfico *amateur* para cubrir reportajes en las revistas populares soviéticas de la época que, a partir de mediados de los años veinte, incorporaron la fotografía a la manera de los semanarios europeos occidentales. *Sovetskoe foto* (Foto soviética) fundada en 1926 por Mikhail Kostov Mijaíl Koltsov, una de las revistas de mayor difusión, incluía secciones dedicadas a los fotógrafos principiantes, así como fotos de corresponsales aficionados que cubrieron los acontecimientos de cambio que se estaban produciendo por toda la vasta Unión Soviética.

En uno de sus primeros fascículos, la revista publicaría una arenga de Anatoli Lunacharski, el Comisario de Instrucción pública, a favor del desarrollo de la fotografía soviética: "Del mismo modo que todos los camaradas situados en la vanguardia deberían tener un reloj, también deberían ser capaces de manejar una cámara fotográfica. Del mismo modo que la URSS logrará la alfabetización general del pueblo ruso, favorecerá la alfabetización fotográfica en particular".[30]

El movimiento de aficionados de la fotografía obrera se convirtió, así pues, y con el apoyo estatal, en un fenómeno cada vez más poderoso y organizado, y que muy pronto entrará en liza contra los experimentos de la vanguardia fotográfica encarnada en artistas como Ródchenko.

27 Véase Christina Kaier, "Un constructivismo para señora y otro para caballero", en *Ródchenko y Popova. Definiendo el constructivismo*. Ed. MNCARS, 2009.

28 Ródchenko es autor de una interesante obra como diseñador de vestuario y escenografías para teatro y cine de vanguardia. Para un estudio pormenorizado de todas las vertientes creativas del artista véase S. O. Khan-Magomedov, *Ródchenko. The complete work*. Ed. Idea Books, 1986.

29 Véase Ginés Garrido, "Ródchenko en París", en Aleksandr Ródchenko, *Cartas de París*, *op. cit.*

30 A. Lunacharsky en *Sovetskoe foto* (Foto soviética), nº 1, 1926. Citado por Erika Wolf en "De la fotografía obrera a la fotografía proletaria", en *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*. Ed. MNCARS, 2011, p. 36.

naces: la primera provenia –ja ho hem assenyalat- de les associacions d'autors proletaris realistes que renegaven de l'avantguarda perquè consideraven els experiments que feia mers exercicis formalistes incomprensibles per a les gents del poble. L'altra amenaça, sens dubte més greu, tenia a veure amb el risc d'involució cap a maneres socioculturals del capitalisme i de l'economia de mercat que estava propiciant la implantació de la NEP. Amb aquesta van reaparéixer els terratinents i els industrials, i va ressorgir amb força el consum capitalista en les ciutats grans a nivells d'abans de la guerra.

Maiakovski bramaria de nou contra la resurrecció del cràpula burgés grossot al qual havia ridiculitzat tantes vegades en els seus textos i caricatures *lubok* durant els mesos que van seguir a la revolució. La construcció de l'home soviètic nou semblava estar ara en situació de frenada i, per tant, calia tornar a l'acció i al vocabulari de trinxera.

Rodtxenko jugaria un paper molt important en la revista *LEF*, ja que no solament va ser l'encarregat de compilar fotografies per a il·lustrar els articles sobre cinema, literatura i art d'avantguarda, sinó que també va ser el responsable de solucionar tots els assumptes tècnics que es requerien per a la producció de cada exemplar. Però, la contribució principal que va fer a la revista va ser el disseny de les portades d'aquesta.[10] En aquests treballs, l'artista impulsaria l'aplicació dels principis del constructivisme a l'elaboració de publicacions, en la mateixa senda anunciada per Gan en el disseny del seu llibre *El constructivismo*, així com pel mateix Rodtxenko en el disseny d'algunes portades de la revista Kinó-fot (1922).

En la primera etapa de la revista *LEF*, Rodtxenko recorreria a la tècnica del fotomuntatge per a travar en algunes portades un assemblatge d'imatges extretes de diverses revistes populars de l'època, amb un sentit crític i humorístic marcat.[11] Especialment significatiu, en aquest sentit, va ser el fotomuntatge que il·lustraria la portada del segon exemplar en el qual una gran X de color verd se sobreposava sobre un collage de fotografies que, simbòlicament, ratllava tot el que representava el món del passat: retrats d'actors, publicacions d'art clàssic, un home enigmàtic amb cistella -o és un banquer?-...[12]

Per mitjà de l'ús del fotomuntatge, Rodtxenko havia traspassat al terreny del paper imprés una bona part dels principis del muntatge cinematogràfic d'avantguarda que Vertov havia desenvolupat en les seues pel·lícules documentals *Kino Pravda* (Cinema veritat). Rodtxenko, així doncs, afegia als seus utillatges d'artista constructor recentment estrenats –la regla i el compàs- un artefacte nou, la tisora, una eina portentosa amb la qual tractaria de representar el món com un mosaic anàrquic de contrastos inesperats.[13]

La revista *Kinó-fot* (Cinema-foto) va ser, en la curta vida que va tindre, un dels altaveus del cinema d'avantguarda rus en la qual van trobar tribuna els textos de Lev Kuleixov o Dziga Vertov, pioners del muntatge soviètic.

Jaroslav Andel ha assenyalat que, malgrat que és innegable la influència dels inventors del fotomuntatge alemany, John Heartfield o George Grosz, en les obres encolades de Rodtxenko, la veritat és que va ser el cinema de Vertov l'influx principal dels fotomuntatges que aquest va fer durant 1922 i 1923.[14] Els noticiaris quinzenals de Vertov, *Kino Pravda*, s'havien començat a projectar en 1922 i s'havien convertit en un autèntic revulsiu contra el cinema convencional, poblat de melodrames encartonats i comèdies influenciades pel cinema de Hollywood. Vertov propiciaria un nou tipus de cinematografia en la qual reinventaria el gènere documental en combinar la necessitat de retratar una època sota els paràmetres de la ideologia marxista, amb l'ocupació d'uns procediments de muntatge radicals que van convertir les seues pel·lícules en un *constructo*, és a dir, una aproximació peculiar a la realitat per mitjà d'un sistema complex de reconstrucció visual, un *meccano* poblat d'imatges filmades i d'arxiu -assemblades en contrast- concebudes per a estimular, d'una manera mai vista, el nostre cervell.

Rosa Ferré ha recuperat recentment la pel·lícula documental de Vsevolod Pudovkin, *La mecánica del cerebro. El comportamiento de los animales y del hombre* (1925), un film dedicat als experiments de Pavlov sobre el reflex condicionat que va fer en micos, gossos i granotes per a analitzar les repercussions possibles d'aquest reflex en humans. Aquesta pel·lícula, que va ser muntada utilitzant una seqüència innovadora d'imatges a mode de parpelleig que estimulava el sistema nerviós de l'espectador, il·lustrava l'ambient d'interés científic que el règim soviètic i, més en concret, algun dels líders d'aquest, com Trotski, havien mostrat per matèries com la psicotècnia i el conductisme com a eines per a modelar la construcció de l'home nou.

El muntatge cinematogràfic s'anava a convertir en una de les vies principals d'investigació sobre les possibilitats de manipulació de la percepció, "el procediment que articulava la creació. Els artistes consideraven que, per mitjà d'aquest, es podia entrenar la ment humana per a veure el món d'una manera determinada. El cervell es considerava, doncs, com una maquinària complexa susceptible de ser recondicionada a través dels reflexos provocats per un art mecanicista."[15]

Durant els anys vint, el cinema s'havia obert pas en tot el món com el gran mitjà de comunicació de masses i com el millor instrument per a modelar l'imaginari col·lectiu. En la Rússia soviètica, el cinema aconseguiria una de les cotes més altes d'innovació, tant en el desenvolupament tècnic com en l'evolució del mateix llenguatge. Des de les pàgines de *Kinó-fot* Maiakovski saludaria aquest nou engendrament de la tècnica amb aquestes paraules: "Per a vosaltres, el cinema és un espectacle, per a mi és una perspectiva del món. Una guia de moviments. Un innovador de literatures. Un destructor de l'estètica. Un home valent. Un esportista. Un divulgador d'idees."[16]

4

Si bé és innegable que les tècniques del muntatge cinematogràfic de Vertov van tindre molt a veure amb els primers fotomuntatges i cartells de cinema[17] de Rodtxenko, no va ser menys gran l'influx que va tindre, en l'artista, la figura i l'obra literària de Maiakovski.

El primer contacte que va tindre Rodtxenko amb l'estrafolari poeta es va produir en 1914, en la seua ciutat natal, Kazan, en el marc d'una gira d'actuacions de poesia futurista que Maiakovski feia per Rússia al costat de David Burliuk i Vasily Kamensky.[18] Rodtxenko recorda en els escrits autobiogràfics[19] l'enrenou que va causar la interpretació vociferant que va fer entre el respectable. Encara que la majoria del públic va respondre amb uns espernetecs sonors i, com no, amb insults i xiulades, molts del que hi havia allà, com Rodtxenko, van caure rendits davant de l'actuació insòlita d'aquell grup excèntric, sobretot la d'aquell gegant, Maiakovski, vestit amb una brusa groga estrident.

1920 va ser l'any en què Maiakovski i la seua amant, Lily Brik, van entrar en contacte amb Rodtxenko, després d'haver acudit a veure, a Moscou, la XIX Exposició de l'Estat, on aquest presentava 57 de les seues pintures. Aquella trobada va ser l'inici d'una amistat i d'una col·laboració professional fructífera que s'estendria quasi fins a la mort del poeta en 1930.

En 1923, Maiakovski va publicar en el primer número de la revista *LEF* la que va ser, probablement, –després d'*El núvol en pantalons*– una de les millors obres que va crear: el poema d'amor *Pro eto* (Sobre açò). En aquest text, Maiakovski reflectiria, per mitjà de poderoses metàfores dislocades i aparentment sense sentit, l'extraviament sentimental delirant que va patir durant els dos mesos que va estar separat del seu gran amor, Lily Brik, a causa de la quarantena que aquesta li va imposar en constatar que el tedi i la monotonia s'havien instal·lat en la relació que tenien, en l'art, i fins i tot... en la revolució.[20]

Lily Brik, actriu, escriptora i musa de l'avantguarda russa, mantenia una relació sentimental turmentosa amb Maiakovski mentre, al seu torn, continuava casada i compromesa amb el crític i teòric Osip Brik. En el fons, no es tractava d'una relació adúltera, ja que era una relació consentida i encoratjada per les parts, és a dir, els tres van conformar un trio sentimental peculiar -i artístic- que va ser saludat per molts dels seus camarades de l'avantguarda d'esquerres com el signe del nou rumb cap on es podrien dirigir els vincles sentimentals en un futur socialista emancipat de la idea de possessió.

Per mitjà dels contactes d'Osip Brik, qui va considerar el poema dedicat a la seua dona com el millor text de la poesia russa de tots els temps, Maiakovski va aconseguir que l'estat acceptara publicar-li l'obra en forma de llibre. En aquells moments, el poeta acabava de tornar d'un viatge a Berlín en el qual va poder comprovar, de primera mà, com la fotografia i el fotomuntatge estaven substituint la il·lustració en les revistes i els diaris de difusió massiva. Maiakovski va pensar que seria una bona idea que el nou llibre estiguera il·lustrat amb fotomuntatges. Volia un llibre especial, innovador i que el disseny d'aquest estiguera en consonància amb la radicalitat dels poemes que contenia.

A Berlín, Maiakovski havia quedat, a més, fascinat en veure impresa la seua obra, *Dlya Golosa* (Per a la veu) que havia dissenyat El Lissitsky. Aquesta publicació venia a revolucionar la manera de llegir, d'entendre i de *veure* un llibre, una obra que es convertirà, en poc de temps, en una de les joies del disseny constructivista soviètic.

Per a fer els fotomuntatges del seu nou poema, Maiakovski va pensar en Rodtxenko, qui començava a llaurar-se una reputació amb els dissenys i els fotomuntatges que feia per a revistes i, sobretot, per a anuncis comercials.

L'artista va fer la portada de *Pro eto* amb un fotomuntatge expressiu i contundent, amb un primer plànol de Lily Brik[21] que es transmutava en una sort de bust romà futurista que semblava usar de pedestal el nom del turmentat poeta destacat en majúscules, de manera que simbolitzava la submissió del poeta corpulent davant de la nova divinitat pagana de l'avantguarda.

Per a acompanyar la deriva sentimental dels poemes de Maiakovski, Rodtxenko va crear un conjunt de 21 fotomuntatges (encara que finalment només se'n van publicar 8) en els quals va compondre, amb retalls de revistes i fotografies dels protagonistes, un univers críptic i burleta en el qual va embolicar telèfons i óssos polars, aeroplans, ponts i dinosaures, zoològics i gratacels.

Aquesta no seria ni la primera ni l'última ocasió en què Rodtxenko va recórrer a l'humor per a elaborar els fotomuntatges. Amb aquests treballs -i a diferència de les delineacions geomètriques traçades a regla i compàs en els seus dissenys tipogràfics racionals- Rodtxenko va trobar un camp per a expandir la imaginació cap a territoris més lúdics i visionaris. Són destacables, en aquest sentit, els fotomuntatges que va fer en 1924 per a les portades de les novel·les populars *Mess- Mend, ianquis a Petrograd,* de Jim Dollar, pseudònim de l'escriptora Marietta Shaginian; o el fotomuntatge magistral que ocupa la contraportada del llibre hilarant de Maiakovski, *Conversación con el inspector de Hacienda a propósito de la poesía* en el qual una imatge d'un globus terrestre se superposa, a mode de bombí, sobre un primer plànol del cap rapat del poeta, i sobre el qual sobrevolen, en un cercle absurd, aeroplans a mode de borinots.

5

Durant els anys que va durar la col·laboració entre Rodtxenko i Maiakovski, aquest va saber contagiar a l'artista el seu to irreverent, absurd i sorneguer. Els anuncis publicitaris que els dos van fer per a diverses companyies estatals (des dels grans magatzems GUM, la indústria del cautxú Rezinotrest, o l'empresa d'aliments Mosselprom), van saber combinar amb brillantor les danses lúdiques de signes geomètrics dissenyats per Rodtxenko, amb els enginyosos eslògans comercials que escrivia el poeta, dempeus, sobre el piano de Lily Bryk, en realitat una extensió desprejudiciada de les seues proclames futuristes aplicades a la vida quotidiana, que Rodtxenko emfatitzaria a través de signes d'admiració gegantescs en les composicions que va fer:

"Tota Moscou estava decorada amb les nostres produccions –recordarà l'artista anys després-, els rètols de Mosselprom... Tots els quioscs... els cartells del Gosizdat... Negre, roig, daurat... Rezinotrest... GOUM... Ogoniok... Vam fer més

10 La primera etapa de la revista *LEF* va transcórrer entre 1923 i 1924. En 1927 –i fins a 1928- el projecte editorial ressorgiria amb el nom de *Novy LEF* (el nou LEF). Rodtxenko va ser l'autor de totes les portades de les revistes en les dues etapes que va tindre. Durant l'etapa de col·laborador en *Novy LEF*, va dissenyar no solament les portades d'aquesta sinó que va publicar assajos sobre fotografia i alguns dels experiments fotogràfics que faria a partir de 1926.

11 No era la primera ocasió en què l'artista utilitzava aquesta tècnica innovadora de composició. En el disseny de les portades de la revista *Kinó-fot* -editada per Aleksei Gan en 1922- Rodtxenko recorrerà en dues ocasions a l'assemblat d'imatges fotogràfiques amb resultats gràfics òptims. En alguns dels seus escrits autobiogràfics, Rodtxenko es va autoproclamar l'introductor del fotomuntatge en Rússia. Aquesta afirmació és incorrecta, ja que ha quedat demostrat que el primer artista que va utilitzar el fotomuntatge en aquell país va ser Gustav Klucis. La seua obra *Ciutat dinàmica* (1919) està considerada com el primer fotomuntatge a la Unió Soviètica. La col·lecció de l'IVAM alberga una còpia fotogràfica vintage d'aquest fotomuntatge. Vegeu Iveta Derkusova, "El papel del fotomontage en la configuración de la política en la Unión Soviética. El nuevo arte de propaganda de Gustav Klucis", en *La caballería roja. Creación i poder en la Rússia sovietica de 1917 a 1945*. Ed. La Casa Encendida, 2011.

12 Alexander Lavrentiev sosté que el disseny d'aquest exemplar es va fer mà a mà amb Varvana Stepanova. Vegeu Alexander Lavrentiev: "*Foto-Lef* y la fotografía vanguardista en la Rusia de los años veinte", en *Vanguardias Rusas*, *op. cit.*, p. 93. Lavrentiev, dissenyador i historiador de la fotografia, és nét de l'artista i una de les màximes autoritats en l'estudi de l'obra d'aquest. En 1998, ell i sa mare, Varvana Rodtxenko, van donar a l'IVAM 15 fotografies de Rodtxenko.

13 Vegeu Hubertus Gassner, *Seqüències analítiques en Rodtxenko. La construcció del futur*. Ed. Fundació Caixa Catalunya, 2008, p. 188.

14 Vertov i Rodtxenko es van conéixer a propòsit de la col·laboració que van fer en la revista *Kinó-fot* de Gan, i el cineasta molt ràpidament va voler comptar amb l'artista per al disseny d'alguns dels títols de crèdit de les seues pel·lícules: "Rodtxenko va introduir una sèrie d'innovacions en aquest camp, com l'ampliació d'una sola paraula fins a ocupar tota la pantalla, els títols en moviment, les lletres que anaven disminuint de grandària per a crear una il·lusió de profunditat (...)". Jaroslav Andel en *El cine como modelo: Rodtxenko y Vertov en Alexander Rodtxenko*. Ed. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003, p. 71.

15 Rosa Ferré, "El tiempo se acelera", en *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, *op. cit.*, p. 68.

16 Vladimir Maiakovski, "Kino i Kino" (Cinema i cinema). *Kinó-fot*, núm. 4-5 (1922). Citat per Jaroslav Andel, *op. cit.*, p. 69.

17 Un dels més reeixits -i celebrats- cartells de cinema de Rodtxenko va ser el que va fer per a la presentació de *Kino Glaz* (Cinema ull) de Vertov, en 1924. L'IVAM conserva en les col·leccions que té, un altre dels cartells fonamentals de cinema de Rodtxenko, el que va fer en 1926 per a la pel·lícula *El cuirassat Potemkin* de Serguei Eisenstein.

18 Un assaig molt recomanable sobre els primers grups literaris avantguardistes en l'època prerevolucionària és "Agentes de la anarquía" de John E. Bowlt en *Vanguardias rusas*, *op. cit.*

19 Vegeu "Travail avec Maiakovski", en Alexander Rodtxenko *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*. Ed. Philippe Sers, 1988, pp. 78-81.

20 "En el poema el poeta crida per telèfon a la seua estimada i li demana per favor que es vegen, que no pot més, que l'estrangula la soledat, que l'oprimeix la sensació que el temps se li ha ficat en les costures de l'ànima i li està arrancant els ossos un a un. Però l'estimada no transigeix amb sentimentalismes i diu NO, la paraula maleïda NO, la paraula que transforma immediatament el poeta en un ós furibund." Extracte de la biografia novel·lada de Maiakovski, *Prohibido entrar sin pantalones*, de Juan Bonilla. Ed. Seix Barral, 2013, p. 219.

21 Per a ampliar informació sobre els detalls d'elaboració d'aquest llibre, vegeu Alexander Lavrentiev, "About this book", un assaig que acompanya l'edició facsímil d'aquesta publicació a càrrec d'ARS Nicolai. (1994). Vegeu també l'estudi imprescindible sobre els llibres d'avantguarda de Claude Leclanche-Boulé *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Ed. Campgràfic, 2003.

7

Antes de convertirse en uno de los grandes maestros de la vanguardia fotográfica soviética, Ródchenko empezó sus primeros tanteos con la cámara como un aficionado. Fue en el año 1924 cuando adquirió su primer equipo movido por la necesidad de optimizar sus recursos en la realización de sus fotomontajes. Resulta obvio que Ródchenko era, además, plenamente consciente del enorme potencial que tenía la fotografía, como así quedaba manifiesto en las páginas de *Kinó-fot* o la revista *LEF* en las que colaboraba.

En 1924, en su apartamento de la calle Miasnitskaya de Moscú, Ródchenko realizó retratos de familiares y un conjunto de seis fotografías de su amigo el poeta Mayakovski. La mayor parte de esos retratos siguen siendo hoy en día iconos indiscutibles de la fotografía moderna. El hecho de que el artista optara ya en esos momentos por retratar al poeta a través de una serie de tomas en diferentes encuadres (primer plano, plano medio, plano de cuerpo entero) y posturas (con la cabeza ladeada, sentado, de pie...), indica la temprana preocupación de Ródchenko por entender el objeto, es decir, la realidad, como un proceso analítico de exploración que requerirá, a la manera de las investigaciones cubistas, de múltiples y dinámicos enfoques y, en consecuencia, de una mirada que debía liberarse de los estáticos cánones heredados de la perspectiva renacentista.[31] Ródchenko ya había asestado un durísimo golpe a la tradición visual –que parecía mirar el mundo a través del alféizar de una ventana– cuando realizó sus pinturas abstractas y sus primeros collages y fotomontajes.

La vivencia de la gran ciudad, con sus grandes avenidas y enormes edificios verticales, su hormigueo incesante, y el paso veloz de los automóviles, estaba provocando una imperceptible mutación en la forma de mirar y sentir el espacio. Con el desarrollo de la ciudad moderna asistimos al nacimiento de una nueva mirada fragmentada, oblicua y dinámica, una mirada poliédrica que se convertirá en la columna vertebral del fotomontaje y de la fotografía experimental.[32]

Ródchenko iniciará un trayecto con la fotografía que le llevará, en muy poco tiempo, a convertirse en uno de los maestros soviéticos del medio. Ello no hubiera sido posible sin su sólido bagaje como líder de la abstracción durante la década de los diez. Sus investigaciones espaciales previas le iban a permitir ahora descubrir y capturar con la cámara las aristas más insospechadas de la vida: los edificios, los patios, las calles de Moscú, los rostros de las gentes... Sus famosas fotografías en escorzo –tan admiradas hoy– venían a traspasar al ámbito de la imagen fotográfica recursos espaciales y compositivos que había explorado durante su etapa de pintor y diseñador de libros. La geometrización de la imagen alcanzada gracias a su compleja mirada fotográfica, formará un corpus compacto, indivisible e interconectado, con sus trabajos escenográficos y con las *alineaciones* tipográficas y espaciales que construyó sobre el papel impreso.[33]

La fotografía irá ocupando una parcela cada vez mayor de su actividad profesional. En 1925 empezará a publicar sus primeros reportajes en revistas como *Ogoniok* (Pequeño fuego) o *Tridtsat Dnei* (Treinta días). Sus conocidas imágenes de edificios en picado y contrapicado que realizó ese mismo año en la calle Miasnitskaya, empiezan a ser admiradas y publicadas en los circuitos de la vanguardia,[34] y muchos fotógrafos jóvenes como Boris Ignatovich, Langman o Debábov imitan su estilo.

A partir de estos momentos la obra fotográfica de Ródchenko irá evolucionando con rapidez desde este tipo de investigaciones de tipo formal y espacial, hacia la realización de unos trabajos tendentes a retratar el pulso del proceso de construcción del socialismo. Emergen en su obra fotográfica nuevas temáticas acordes con su ideología y con sus intenciones de reportaje social: el mundo de las fábricas, los ingenios industriales, las máquinas, el día a día de los obreros, las jornadas de trabajo... "La imagen fotográfica de una fábrica recién construida –dirá Ródchenko en 1928– no representa para nosotros sencillamente la imagen de un edificio. Esa fábrica nueva no constituye una simple realidad, sino el orgullo y la alegría de la industrialización del país de los soviets hechos realidad y eso es, justamente, lo que hemos de descubrir, 'cómo fotografiarlo'."[35]

[redacted]

31 "Fotografiamos –lamentará el artista– con los ojos henchidos de Corot y de Rembrant, con los ojos de los museos, con los ojos de toda la historia de la pintura." Aleksandr Ródchenko en *Écrits complets*. *op. cit.*, p. 126.

32 "La ciudad moderna y sus grandes edificios; las construcciones de fábricas, plantas industriales, etc. los ventanales de doble o triple altura; el tranvía y el coche; la publicidad luminosa y espacial, como también los transatlánticos y los aviones (...), todo eso ha desplazado (no demasiado, es cierto) la psicología tradicional de la percepción visual. Tenemos el derecho de creer que sólo un aparato fotográfico es capaz de reflejar la vida contemporánea." Aleksandr Ródchenko, "Les voies de la photographie contemporaine", en *Écrits complets*, p. 143.

33 Tanto en su práctica fotográfica como en el diseño gráfico, Ródchenko fue plenamente consecuente con su idea de convertir la línea en el recurso expresivo cardinal de la modernidad, una idea que dejará plasmada en su ensayo La línea que escribió en 1921. "La línea es lo primero y lo último (...) La línea es el camino de tránsito, de movimiento, de colisión, de límite, de vínculo, de unión, de corte". Aleksandr Ródchenko, "La línea", en *Ródchenko, la construcción del futuro*. Ed. Caixa Catalunya, *op. cit.*, p. 52.

34 Ródchenko publicará por primera vez su fotos más experimentales en 1927, en la revista *Novy LEF*, la revista de vanguardia del frente LEF que había retomado su actividad editorial ese año. Todas las cubiertas fueron diseñadas de nuevo por Ródchenko. Para un estudio exhaustivo de la fotografía de Ródchenko véase Alexander Lavrentiev, *Ródchenko. Photography, 1924-1995*. Ed. Köneman, 1995.

35 Aleksandr Ródchenko. Citado en el prólogo de *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*. Ed. IVAM, 1996, p. 5.

En 1925 Tarabukin había defendido en su libro *El arte del día* la necesidad de reformar la fotografía en la misma senda de la revisión del resto de las expresiones artísticas que promovía el constructivismo, como el cartel político, los anuncios publicitarios o el diseño de revistas y cubiertas de libros. Tarabukin proclamaba en su ensayo la necesidad de superación de la representación naturalista de la realidad, y abogaba por una "deformación" de los recursos del medio (uso de primeros planos, cambios en el ángulo visual, manipulación de los negativos y positivos, de la lente, etc.) como estrategias para la consecución de una nueva visión, es decir, de una interpretación artística de la realidad.[36]

El dramaturgo, guionista y fotógrafo Serguei Tretiakov calificará como factografía la tarea de construir realidades y verdades a través de un trabajo de interpretación creativa de los hechos observados.[37] En el fondo se trataba de una especie de "literatura de los hechos" cercana al periodismo en el que el desarrollo tecnológico de la fotografía y el cine se convertía –junto a la literatura– en una poderosa arma de documentación y alfabetización ideológica de las masas.[38]

La primacía de lo real sobre la ficción había encontrado acomodo en la nueva etapa de la revista *LEF* (*Novy LEF*), ahora reformulada por Ósip Brik y Tretiakov, quienes abogarían en sus páginas por convertir la fotografía en la mejor expresión artística en la tarea de documentar la magnitud de la transformación del país. El proyecto factográfico de Tretiakov se basaría en una observación intensa de la nueva sociedad y en la fijación de los hechos a través de secuencias a la manera de una biografía de las cosas, tales como la fabricación del pan, el hierro, las locomotoras, etc... En cierto sentido, este enfoque tenía muchos puntos de conexión con los trabajos que desarrollaba el movimiento de reporteros obreros (fotokor) quienes, armados en las fábricas con sus cámaras, documentaban, como un poderoso relato colectivo, los logros –y los tropiezos– del proceso industrializador.[39]

Ródchenko, ya lo hemos señalado, había incorporado muy pronto en su práctica fotográfica tanto la idea de reportaje como los nuevos enfoques temáticos. Durante los primeros años del Primer Plan Quinquenal[40] tanto Ródchenko como Boris Ignatovich, uno de sus más brillantes seguidores, desarrollaron una manera diferente de presentar el reportaje fotográfico en revistas populares como *30 Dnei* (30 días) o *Daiesh* (Demos), semanarios en los que orquestaban –a doble página– un innovador conjunto de primeros planos de obreros, así como quebrados edificios industriales que se apiñaban y contraponían dialécticamente en una imaginería de gran poder de seducción sobre el lector, una nueva iconografía tendente a enfatizar el orgullo de clase y el esfuerzo colectivo industrializador de los nuevos héroes de la historia: el proletariado.

Los radicales métodos fotográficos de Ródchenko fueron objeto muy pronto de ataques provenientes de varios frentes. La llamada desde el gobierno revolucionario a unir esfuerzos en la documentación de la gran tarea colectiva de reconstrucción del país, y que había dado estímulos al desarrollo de la fotografía amateur en los Clubes Obreros y al florecimiento de la fotografía profesional de reportaje, produjo no pocos problemas a los círculos de la vanguardia constructivista que vieron cómo sus esfuerzos de innovación y elaboración de nuevos códigos visuales fueron rápidamente atacados y tachados de formalismo. La revista *Sovetskoe foto* (Foto-soviética) publicaría en 1928 una carta anónima –que en realidad escribiría el poeta Boris Kouchner, miembro del consejo editorial de *LEF*– en la que no sólo se acusaba a Ródchenko de plagiar a fotógrafos "imperialistas" occidentales como László Moholy-Nagy o Albert Renger-Patzsch, sino que se arremetía contra la fatuidad formalista de sus famosos puntos de vista en picado y contrapicado.[41] Tiempo después, L. Avebarj, un miembro de la poderosa Asociación de Escritores Proletarios, tachaba la obra de Ródchenko *Pionero* (1928) de monstruosa.

La controversia con Ródchenko también se produjo dentro de la propia revista *Novy LEF*, a través de una serie de artículos que fueron publicados en varios de sus números a cargo del citado Boris Kushner, el propio Ródchenko y Tretiakov, quien consideraba que las tomas experimentales del fotógrafo no respondían a unas necesidades concretas y, por tanto, debían considerarse como superfluas y prescindibles dentro del proyecto factográfico.

Los ataques contra Ródchenko en el fondo venían a testimoniar el último combate entre las diferentes vertientes del realismo (que, con el apoyo de Stalin,

[redacted]

36 Véase Hubertus Gassner, *Sequències analítiques*, *op. cit.*, p. 187.

37 Véase Rosa Ferré, "El tiempo se acelera", en *La caballería roja*, *op. cit.*

38 Para un estudio del desarrollo de este término y su contexto histórico véase Víctor del Río, *Factografía y comunicación de masas*. Ed. Abada, 2010.

39 Véase Juan Ledesma, "El frente de izquierdas de las artes (LEF). Hacia el desarrollo técnico de los hechos revolucionarios", en *La caballería roja*, *op. cit.*, pp. 126-130. Véase también Margarita Tupitsyn "Abandonando la vanguardia: imaginería soviética bajo Stalin", en *Utopía, ilusión, adaptación*, *op. cit.*

40 En 1928 dio comienzo el primer Plan Quinquenal en la Unión Soviética impulsado por Stalin, quien había conseguido en 1927 hacerse con las riendas del Partido Comunista frente a Trotski. El nuevo caudillo derogó la NEP para dar paso a un intenso y radical proceso de colectivización forzosa de la agricultura y la industria, y a un aumento progresivo de la represión que tuvo su momento culminante en los años del Gran Terror entre 1936 y 1937.

41 Ródchenko publicaría, en el ejemplar número 8 de la revista *Novy LEF* de 1928, su artículo "Los caminos de la fotografía", como contestación a los ataques recibidos. Es altamente significativo que *Sovietskoe foto*, donde Ródchenko ejercía de director de su sección de Fotografía y Cine, se negara a publicar su réplica. Quedaba de esta manera muy claro el rechazo de los editores de esta revista a las tesis fotográficas vanguardistas de Ródchenko. Véase "Grande inculture ou petite vilenie?" y "Les voies de la photographie contemporaine", en *Écrits complets sur l'art*, *op. cit.*, pp. 137-146.

de cinquanta cartells, un centenar de treballs de senyalització, embalatges, cobertes de llibres, anuncis lluminosos, il·lustracions per a periòdics i revistes...".[22]

Malgrat el to jocós i irreverent que solia utilitzar Maiakovski en els eslògans comercials -sens dubte una bona manera de ridiculitzar la publicitat capitalista, confitada i subliminar-, la veritat és que els dos artistes van ser plenament conscients del valor altíssim de la missió comercial que aquests tenien, mentre que suposava traspassar a l'àmbit de la realitat de la vida, de l'estil de vida soviètic nou, una moral nova unida a una estètica nova. En una carta enviada en 1925 per Rodtxenko, des de París, a la seua esposa, Varvana Stepanova, l'artista, decebut en entrar en contacte per primera vegada amb una ciutat occidental que vivia atrapada per un consumisme rapaç, evocava amb nostàlgia els vents revolucionaris de l'Est: "La llum d'Orient no és solament l'alliberament dels treballadors. La llum d'Orient consisteix en una actitud nova cap a l'individu, la dona[23] i les coses. Els nostres objectes en les nostres mans han de ser també iguals, també camarades i no esclaus negres i lúgubres, com ací. L'art d'Orient s'ha de nacionalitzar i racionalitzar. Els objectes cobraran un sentit i es convertiran en amics i camarades de l'home, i l'home aprendrà a riure i a gaudir i a parlar amb els objectes...[24]

Convertir els objectes en amics, en camarades... no era, potser, una manera enginyosa de denunciar el fetitxisme pervers i obsolescent dels objectes seriats capitalistes? "Ací les coses –lamentarà Rodtxenko– són barates, en part perquè el material és roí, el que els importa és comprar barat, anar a la moda, i quan canvia la moda, comprar roba nova. S'han de comprar productes de fabricació anglesa o americana, allí tenen uns altres principis."[25]

La utopia constructivista se situaria a les antípodes de l'ètica econòmica capitalista. Els productes socialistes es dissenyarien com a objectes de qualitat duradors per a garantir el confort del ciutadà soviètic durant la llarga travessia que tindria per la vida.

Aquesta utopia productivista soviètica es va trobar, en la pràctica, amb dificultats greus per a poder-se dur a terme. Arvatov ja havia assenyalat que la limitació principal amb què es trobaria el projecte d'intervenció fabril constructivista seria la falta de formació i de qualificació industrial d'uns artistes que havien sigut educats en les velles escoles de Belles Arts sota programes rancis basats en l'estatuària i la pintura de cavallet. La gosadia, la imaginació i la il·lusió d'aquest grup d'avantguarda no podia ser l'únic combustible per a accelerar el repte de repensar el nou objecte seriat.

La posada en marxa a Moscou dels Vjutemas (tallers d'Ensenyament Superior d'Art i Tècnica) va tractar de donar solució precisament a aquests problemes. Aquestes escoles -en les quals van exercir la docència personalitats de l'avantguarda com Rodtxenko, Popova, Konstantin Melnikov, Tatlin, Klucis o El Lissitsky- es van crear per a formar quadres docents altament qualificats i destinats a liderar la construcció de la nova societat socialista, sustentada en l'art i la producció d'objectes industrials de qualitat.[26]

La historiografia és unànime en afirmar que l'abast del somni productivista va ser molt limitat, per no dir decebedor. Si s'exceptuen els treballs de disseny i producció tèxtil de Popova i Varvana Stepanova[27] per a la fàbrica estatal de cotó, o la fabricació d'estufes, cassoles i paelles per a cuines proletàries fetes a partir dels dissenys de Tatlin, la veritat és que el programa constructivista va tindre la concreció més brillant en els dissenys de publicacions, la cartelleria, les escenografies teatrals i cinematogràfiques[28], i els dissenys tèxtils i de mobiliari. En aquest sentit, potser un dels exemples més reeixits del productivisme soviètic va ser el Club Obrer dissenyat per Rodtxenko per al Pavelló Soviètic en l'Exposició Universal de París de 1925. Per a l'equipament de mobiliari d'aquesta obra, Rodtxenko produirà un conjunt de prototips geomètrics d'una gran versatilitat. Eren, la majoria d'aquests, mobles plegables construïts en fusta, i es van concebre per a ser barats, resistents i, no menys important, avançats estèticament.[29]

6 Els clubs obrers s'havien convertit en una de les expressions més genuïnes de l'estil de vida soviètic nou, en el desenvolupament i la promoció dels quals es van esforçar molt els dirigents soviètics.

Aquests nous espais de trobada, que s'escampaven pels barris de les ciutats i els pobles de tota la Unió Soviètica, substituïen les cantines vetustes on proliferava l'alcohol i la prostitució. Els clubs obrers van pretendre ser, per tant, espais de socialització nous i confortables, ja que en aquests es van posar en marxa campanyes d'alfabetització, projeccions cinematogràfiques, grups de lectura, i tot tipus d'activitats que contribuïen a la formació adoctrinada de l'obrer després de la jornada de treball en la fàbrica.

Els clubs obrers van ser els llocs on, de manera més acusada, va arrelar el moviment de la fotografia obrera amateur durant els anys vint. El fenomen començava a tindre una escala global, ja que a Europa i als Estats Units les organitzacions sindicals obreres van procurar estimular aquest tipus d'afició amb la finalitat de provocar testimoniatges gràfics de les condicions de vida dures del proletariat.

A Rússia, l'obertura dels mercats afavorida per la NEP va propiciar el subministrament de materials d'importació fotogràfics que van afavorir el ressorgiment d'un mitjà que havia quedat estancat greument per les penúries de la guerra civil. El moviment amateur en fotografia ja s'havia desenvolupat a Rússia abans de la revolució, però amb l'arribada del bolxevisme es van revisar les bases "artístiques" d'una afició pròpia de gent acomodada per a centrar l'estímul en la democratització i la consecució d'un discurs col·lectiu de la imatge marcat pels interessos polítics de classe. A la fotografia amateur se li exigia, principalment, que es convertira en el testimoniatge gràfic de les condicions de vida noves del proletariat en el marc del procés de construcció de la cultura socialista nova. D'aquesta manera, va començar a ser habitual disposar de material fotogràfic amateur per a cobrir reportatges en les revistes populars soviètiques de l'època, que, a partir de mitjan dels anys vint, van incorporar la fotografia tal com ho feien els setmanaris europeus occidentals. *Sovetskoe foto*, fundada en 1926 per Mikhail Kostov, una de les revistes de més difusió, incloïa seccions dedicades als fotògrafs principiants, així com fotos de corresponsals aficionats que van cobrir els esdeveniments de canvi que s'estaven produint per tota la vasta Unió Soviètica. En un dels primers fascicles, la revista publicaria una arenga d'Anatoly Lunacharsky, el comissari d'Instrucció Pública, a favor del desenvolupament de la fotografia soviètica: "De la mateixa manera que tots els camarades situats en l'avantguarda haurien de tindre un rellotge, també haurien de ser capaços de manejar una càmera fotogràfica. De la mateixa manera que l'URSS aconseguirà l'alfabetització general del poble rus, afavorirà l'alfabetització fotogràfica en particular".[30]

El moviment d'aficionats de la fotografia obrera es va convertir, així doncs, i amb el suport estatal, en un fenomen cada vegada més poderós i organitzat, i que molt prompte entrarà en lliça contra els experiments de l'avantguarda fotogràfica encarnada en artistes com Rodtxenko.

7 Abans de convertir-se en un dels grans mestres de l'avantguarda fotogràfica soviètica, Rodtxenko va començar els primers jocs amb la càmera com un aficionat. Va ser l'any 1924 quan va adquirir el primer equip que va tindre, mogut per la necessitat d'optimitzar els recursos en l'elaboració dels seus fotomuntatges. Era obvi que Rodtxenko era, a més, plenament conscient del potencial enorme que tenia la fotografia, com així quedava manifest en les pàgines de *Kinó-fot* o en la revista *LEF*, en les quals col·laborava.

En 1924, en l'apartament que tenia al carrer Miasnitskaya de Moscou, Rodtxenko va fer retrats de familiars i un conjunt de sis fotografies del seu amic, el poeta Maiakovski. La majoria d'aquests retrats segueixen sent hui en dia icones indiscutibles de la fotografia moderna. El fet que l'artista optara ja en aquells moments per retratar el poeta a través d'una sèrie de captures en enquadraments diferents (primer pla, pla mitjà, pla de cos sencer) i postures (amb el cap inclinat, assegut, dempeus...), indica la preocupació primerenca de Rodtxenko per entendre l'objecte, és a dir, la realitat, com un procés analític d'exploració que requerirà, a la manera de les investigacions cubistes, enfocaments múltiples i dinàmics, i, en conseqüència, una mirada que s'havia d'alliberar dels cànons estàtics heretats de la perspectiva renaixentista.[31] Rodtxenko ja havia assestat un colp duríssim a la tradició visual -que semblava mirar el món a través de l'ampit d'una finestra- quan va crear les seues pintures abstractes i els seus primers collages i fotomuntatges.

La vivència de la gran ciutat, amb les avingudes grans i els edificis verticals enormes que té, el formigueig incessant, i el pas veloç dels automòbils, estava provocant una mutació imperceptible en la manera de mirar i de sentir l'espai. Amb la ciutat moderna assistim al naixement d'una nova mirada fragmentada, oblicua i dinàmica, una mirada polièdrica que es convertirà en la columna vertebral del fotomuntatge i de la fotografia experimental.[32]

Rodtxenko iniciarà un trajecte amb la fotografia que el convertirà, en molt poc de temps, en un dels mestres soviètics d'aquest mitjà. Això no hauria sigut possible sense el bagatge sòlid que tenia com a líder de l'abstracció durant la dècada dels anys deu. Les investigacions espacials prèvies que va fer li permetrien, ara, descobrir i capturar amb la càmera les arestes més insospitades de la vida: els edificis, els patis, els carrers de Moscou, els rostres de les gents... Les fotografies famoses que va fer en escorç -tan admirades hui- traspassaven, a l'àmbit de la imatge fotogràfica, els recursos espacials i compositius que havia explorat durant l'etapa de pintor i dissenyador de llibres. La geometrització de la imatge, aconseguida gràcies a la mirada fotogràfica complexa que tenia, formarà un corpus compacte, indivisible i interconnectat, amb els seus treballs escenogràfics i amb les *alineacions* tipogràfiques i espacials que va construir sobre el paper imprés.[33]

La fotografia ocuparà una parcel·la cada vegada més gran de l'activitat professional de l'artista. En 1925 començarà a publicar els seus primers reportatges en revistes com *Ogoniok* (Xicotet foc) o *Tridtsat Dnei* (Trenta dies). Les conegudes imatges d'edificis en picat i en contrapicat que va fer aquell mateix any al carrer Miastnitskaya, comencen a ser admirades i publicades en els circuits de l'avantguarda[34], i molts fotògrafs joves com Boris Ignatovich, Langman o Debabov imiten el seu estil.

A partir d'aquests moments, l'obra fotogràfica de Rodtxenko evolucionarà amb rapidesa des d'aquest tipus d'investigacions, de tipus formal i espacial, cap a l'elaboració d'uns treballs tendents a retratar el pols del procés de construcció del socialisme. Emergeixen en l'obra fotogràfica de l'artista noves temàtiques que coincideixen amb la ideologia i les intencions de reportatge social que té: el món de les fàbriques, els enginys industrials, les màquines, el dia a dia dels obrers, les jornades de treball... "La imatge fotogràfica d'una fàbrica construïda recentment –dirà Rodtxenko en 1928- no representa per a nosaltres, senzillament, la imatge d'un edifici. Aquesta fàbrica nova no constitueix una simple realitat, sinó l'orgull i l'alegria de la industrialització del país dels soviets fets realitat, i això és, justament, el que hem de descobrir, 'com fotografiar-ho'."[35]

En 1925, Tarabukin havia defensat en el seu llibre *L'art del dia* la necessitat de reformar la fotografia en la mateixa senda de la revisió de la resta de les expressions artístiques que promovia el constructivisme, com el cartell polític, els anuncis publicitaris o el disseny de revistes i cobertes de llibres. Tarabukin proclamava en aquest assaig la necessitat de superació de la representació naturalista de la realitat, i advocava per una "deformació" dels recursos d'aquest mitjà (ús de primers plans, canvis en l'angle visual, manipulació dels negatius i els positius, de la lent,

---

22 Alexander Rodchenko, "Reflexions à part (1939)", en *Écrits complets*, *op. cit.*, pp. 96-98.

23 En una altra de les cartes de Rodtxenko adreçada a Varvana Stepanova, l'esposa, l'artista va denunciar el culte a la dona objecte com una de les pitjors perversions del capitalisme. "El culte a la dona, com al formatge blau o a les ostres, arriba a tal extrem que ara estan de moda "les dones lletges", dones semblants al formatge podrit, amb malucs estrets i llargs, sense pit i sense dents, amb els braços espantosament llargs i deformes, coberts de taques roges, dones a l'estil 'Picasso', a l'estil dels 'negres', dones a l'estil 'dels malalts', dones a l'estil 'del fem de la ciutat'. I de nou, l'home, creador, constructor, en els tremolors d'aquesta 'gran pesta', d'aquesta sífilis mundial de l'art. Heus ací a què porta tot això. Aquestes són les seues flors a punt d'esclatar. Art sense vida que ho furta tot i a tot arreu a les gents més senzilles i que ho transforma tot en un hospital". Alexander Rodchenko en *Cartas de París*, Ed. La Fábrica, 2009, p. 39.

24 Alexander Rodtxenko en *Cartas de París*, *op. cit.*, p. 91. Un estudi detallat sobre la manera d'entendre el món dels objectes en la Rússia soviètica és el llibre de Christina Kiaer *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian Constructivisme* editat per The MIT Press.

25 Alexander Rodtxenko en *Cartas de París*, *op. cit.*, p. 44.

26 Rodtxenko va dirigir els tallers de Metal·lúrgia i Construcció Gràfica des de 1922. Des d'ací impulsaria, entre els seus alumnes, idees com el funcionalisme, la resistència i la bellesa dels objectes, l'estandardització o la versatilitat dels materials. Per a un estudi detallat dels Vjutemas, els programes docents que tenien i l'evolució d'aquests, vegeu Cristina Lodder, *El constructivismo*, *op. cit.* Vegeu també un resum excel·lent de les anàlisis d'aquests en Cristina Lodder, "La experimentación de los Vjutemas", en *La cabellería roja*, *op. cit.*

27 Vegeu Christina Kaier, "Un constructivismo para señora y otro para caballero", en *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo*. Ed. MNCARS, 2009.

28 Rodtxenko és autor d'una obra interessant com a dissenyador de vestuari i escenografies per a teatre i cinema d'avantguarda. Per a un estudi detallat de tots els vessants creatius de l'artista, vegeu S. O. Khan-Magomedov, *Rodchenko. The complete work*. Ed. Idea Books, 1986

29 Vegeu Ginés Garrido, "Rodchenko en París", en Alexander Rodchenko, *Cartas de París*, *op. cit.*

30 A. Lunacharsky en *Sovetskoe foto*, núm. 1, 1926. Citat per Erika Wolf en "De la fotografía obrera a la fotografía proletaria", en *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*. Ed. MNCARS, 2011, p. 36.

31 "Fotografiem –lamentarà l'artista– amb els ulls plens de Corot i de Rembrant, amb els ulls dels museus, amb els ulls de tota la història de la pintura." Alexander Rodchenko en *Écrits complets*, *op. cit.*, p. 126.

32 "La ciutat moderna i els grans edificis que té; les construccions de fàbriques, plantes industrials, etc., els finestrals de doble alçària, o triple; el tramvia i el cotxe; la publicitat lluminosa i espacial, com també els transatlàntics i els avions (...), tot això ha desplaçat (no massa, és cert) la psicologia tradicional de la percepció visual. Tenim el dret de creure que només un aparell fotogràfic és capaç de reflectir la vida contemporània." Alexander Rodtxenko, "Les voies de la photographie contemporaine", en *Écrits complets*, p. 143.

33 Tant en la pràctica fotogràfica com en el disseny gràfic, Rodtxenko va ser plenament conseqüent amb la idea que tenia de convertir la línia en el recurs expressiu cardinal de la modernitat, una idea que deixarà plasmada en l'assaig "La línia", que va escriure en 1921. "La línia és la primera cosa i l'última (...) La línia és el camí de trànsit, de moviment, de col·lisió, de límit, de vincle, d'unió, de tall". Alexander Rodchenko, "La línia", en *Rodtxenko, la construcció del futur*. Ed. Caixa Catalunya, *op. cit.*, p. 52.

34 Rodtxenko publicarà per primera vegada les seues fotos més experimentals en 1927, en la revista *Novy Lef*, la revista d'avantguarda del front LEF que havia représ l'activitat editorial aquell any. Totes les cobertes les va dissenyar, de nou, Rodtxenko. Per a un estudi exhaustiu de la fotografia de Rodtxenko, vegeu Alexander Lavrentiev, *Rodchenko. Photography, 1924-1995*. Ed. Köneman, 1995.

35 Alexander Rodtxenko. Citat en el pròleg d'*Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*. Ed. IVAM, 1996, p. 5.

se afianzaban, imparables, en el ámbito de la literatura, la pintura, el cine y la fotografía), y los representantes de la vanguardia futurista y constructivista que, poco a poco, fueron viéndose acorralados al perder sus últimos apoyos gubernamentales.[42] Atrás quedaban los años en que Trotski y Lunacharski simpatizaban y financiaban con dinero público al círculo de Mayakovski. El poeta futurista, que se había alejado de sus camaradas del LEF y se había afiliado a la Asociación de Escritores Proletarios para congraciarse con los partidarios del realismo a los que tanto había vilipendiado, no pudo evitar la burla, el escarnio y la indiferencia de unos y de otros, y acabó descerrajándose un tiro en 1930. El suicidio del poeta parecía certificar la derrota sin paliativos de la vanguardia, y el inicio de un camino sin retorno hacia una sombría nueva era para las artes.

8

En 1932 se dio por finalizado el Primer Plan Quinquenal y, en el ámbito cultural, se promulgó el decreto de Reconstrucción de las Organizaciones Literarias y Artísticas. Esta normativa, que elaboró el Comité Central del Partido Comunista, venía a disolver la mayor parte de las asociaciones en permanente confrontación, para agruparlas por sectores forzándolas a convivir y colaborar en todo tipo de encargos gubernamentales bajo un –impuesto– proyecto común: el realismo socialista.

La cohabitación con la vanguardia constructivista que el régimen de Stalin había heredado y tolerado durante el Primer Plan Quinquenal, en el que artistas como El Lisitski o Gustav Klucis o el propio Ródchenko pudieron realizar obras cumbres de la fotografía, el fotomontaje o del diseño de vanguardia,[43] dio paso a un proceso de persecución y de desmantelamiento de sus estructuras organizativas y de sus medios de difusión, que daría por finiquitada su aventura experimental. A partir de estos momentos, el régimen impulsará una suerte de infantilización de la cultura en la que se primará un discurso de la sencillez con el fin de obtener la cándida aprobación de las masas campesinas.[44]

El fotomontaje, el cine y la fotografía experimental, dejaron de ser la carta de presentación del país de los soviets en el circuito internacional, para dar paso a un resurgimiento de la pintura figurativa que ensalzará de igual manera a Stalin como a las gestas del pasado ruso, y reconstruirá simbólicamente –en una suerte de neo academicismo– las ansias de progreso de una población esquilmada, en forma de sonriente arcadia socialista. Se finiquitaban, así, los arriesgados experimentos con el escorzo, los primeros planos, y las vistas en picado y contrapicado que fueron la seña de identidad de la obra fotográfica de Ródchenko o de cineastas como Vertov o Eisenstein.

La fotografía reforzaba ahora aún más su apuesta por la seriación y el reportaje documental, y reivindicaba el retorno del medio a su antigua condición de registro plano de la realidad a través de tomas sencillas y frontales, panorámicas luminosas o historias corrientes como las plasmadas en los reportajes de Max Albert y Arkadi Shaikhet *Veinticuatro horas en la vida de la familia Filippov, de clase obrera*[45] (1931), o el de Markov-Grinberg dedicado al minero Nikita Izotov.

La crisis de las vanguardias experimentales y la irrupción de un nuevo tipo de realismo no fue sólo un fenómeno circunscrito a la Unión Soviética, sino que se extendía como una poderosa mancha por Europa y los Estados Unidos durante los años treinta, en un contexto de grave crisis económica, de aumento de la confrontación social y de ascenso del totalitarismo fascista. Ante un mundo en grave proceso de dislocación y confusión, las masas parecían demandar a sus gobernantes nuevas herramientas para entender el mundo. Y en la Unión Soviética, uno de los acólitos de Stalin, Andréi Zhdánov, encontró la fórmula para convertir la idea de realidad en un poderoso instrumento de manipulación de los anhelos colectivos: el realismo socialista.

Durante el Primer Encuentro de Escritores, Zhdánov definiría esta nueva corriente estética como "la representación veraz de la realidad en su desarrollo revolucionario".[46] En esa estrategia planificada de producción de veracidad, el régimen no pudo dejar de aprovechar el enorme poder generador de credibilidad del medio fotográfico. Y la revista *URSS en construcción* fue una buena prueba de ello.

Fundada en 1930, esta lujosa publicación de gran formato editada por el estado, fue ideada para propagar internacionalmente los logros de la economía planificada impulsada por Stalin. Escrita en varios idiomas (inglés, francés, alemán y español) y comandada por el escritor Máximo Gorky –quien sería recuperado por el dictador después de un tiempo en el exilio para convertirse en uno de los pilares de la nueva *intelligentsia* del régimen–, la revista apostaría por convertir la fotografía y la estadística en sus principales herramientas de verificación: "para evitar que nuestros enemigos dentro y fuera de la Unión Soviética tengan la oportunidad de distorsionar y desacreditar el testimonio de las palabras y los números, decidimos usar la *svetopis* (escritura de la luz), la obra del sol, la fotografía".[47] La revista dedicaría cada uno de sus ejemplares a un tema monográfico relacionado con la difusión de los logros del proceso de desarrollo económico y social planificado: la electrificación del país, la industria del cine, las infraestructuras, las fábricas, la industria del motor, la Constitución de Stalin, el desarrollo de las naciones asiáticas, y un largo etc. Entres sus páginas se desarrollaban, de una manera entre lo teatral y lo cinematográfico, relatos visuales confeccionados –en muchos de sus ejemplares– con cuidados montajes fotográficos y gráficos estadísticos que nos recuerdan a los mejores recursos compositivos de la vanguardia constructivista de los años veinte. Durante los años que duró la aventura internacional de esta revista, entre 1930 y 1941, el estado soviético encargó el diseño y la realización de muchos de sus ejemplares a destacados fotógrafos y representantes de la vanguardia como El Lisitski, Aleksandr Ródchenko o Varvara Stepánova, sin duda con la intención de dar una imagen de pluralidad artística al mundo al que llegaban periódicamente noticias de las purgas y asesinatos cometidos por Stalin.

A principios de los años treinta, Ródchenko y Varvara Stepanova, tuvieron que hacer un gran esfuerzo de adaptación a las nuevas consignas establecidas por el régimen al tratar de hacer cohabitar, en sus trabajos artísticos, algunos de los procedimientos experimentales de composición ensayados en el diseño de publicaciones durante los años veinte, con los postulados estéticos del realismo socialista oficial.

A partir de 1932 Ródchenko incrementó su producción fotográfica en el género del reportaje[48] al firmar un contrato para proveer de fotografías a Izoguiz, la editorial estatal de artes figurativas.

1933 será el año en que recibirá uno de sus más importantes encargos, el de documentar la construcción del Belomorkanal, una de las obras faraónicas impulsadas por Stalin que uniría el Mar Báltico con el Mar Blanco, y para el cual Ródchenko realizará más de 4.000 negativos. La revista *URSS en construcción* dedicaría un número monográfico diseñado por Ródchenko y Varvara Stepánova[49] a la construcción de este canal. En el texto que escribiría A. Slavine para acompañar el relato fotográfico de Ródchenko, se hacía cínica mención a una, sin duda, mayor y perversa gesta: la del proceso de reeducación de los miles de prisioneros que fueron deportados y forzados a trabajar en aquellas gélidas tierras donde perecieron por centenas a causa de la desnutrición, el frío extremo y diversas infecciones: "Al llegar allí, ellos creían que su vida había terminado, pero su vida verdadera no había hecho más que empezar (...). Han conocido por primera vez la poesía del trabajo, el lirismo de la edificación. Ellos trabajaron al son de la música de sus propias orquestas...".[50]

Leyendo estas palabras una y otra vez, uno no puede dejar de pensar que el realismo socialista, pese a su amarre en un resquicio de lo real, no fue más que un maquiavélico juego de magia. Stalin impulsó la fabricación de un mundo idílico perfectamente orquestado a través de palabras e imágenes enhebradas como en un juego de prestidigitación. Dibujó un paraíso bucólico que, como todos los parajes de los sueños, habita en los espacios espumosos del firmamento. En un cielo, por cierto, por donde avanzan las geométricas escuadrillas de aviones del Ejército Rojo, y desde donde se precipitan –¿o habría que decir se columpian?– en paracaídas los héroes sonrientes del koljós.

42 Sobre la crisis de la fotografía experimental a finales de la década de los años veinte, y el auge de la fotografía documental como expresión del nuevo ascenso del realismo en Europa y Estados Unidos, véase Olivier Lugon, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans. 1920-1945*. Ed. Universidad de Salamanca, 2010.

43 Recordaremos, por citar unos pocos ejemplos, la obra cartelística y propagandística de Klucis sobre los avances de la industrialización del Primer Plan Quinquenal; o el diseño de exposiciones como la muestra internacional sobre la prensa en Colonia de 1928 que realizó El Lisitski.

44 En 1936 el periódico *Pravda* (Verdad) publicó una serie de artículos editoriales en los que arremeterían contra la vanguardia en pintura ("De los artistas pintamonas"), el ballet ("Desentono coreográfico"), la ópera ("El caos en lugar de la música") o el cine de Eisenstein y Shostakóvich. El formalismo vanguardista fue considerado un síntoma de degeneración y de alejamiento de los intereses del pueblo.

45 El proyecto de documentación sobre la familia Filippov fue un encargo del editor Lazar Mezhericher, quien había teorizado sobre la fotografía de reportaje en su ensayo "La fotografía seriada como última etapa de la propaganda fotográfica". Los autores del reportaje convivieron con la familia de un obrero del metal durante cuatro días para documentar el confort de su nuevo estilo de vida. Este foto reportaje sería publicado por la revista alemana *AIZ* en septiembre de 1931. Véase Leah Bendavid-Val, *Propaganda and dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US*. Ed. Stemmle, 1999.

46 Un minucioso retrato sobre los cambios acaecidos en el ámbito artístico y cultural a partir del Segundo Plan Quinquenal es el que documenta Eugeny Dobrenko en "El retorno épico. Cultura política y política cultural en la Rusia Estalinista de los años 30", en *La caballería roja*, *op. cit*. Véase también el indispensable ensayo de Margarita Tupitsyn, "Abandonando la vanguardia: imaginería soviética bajo Stalin", *op. cit*.

47 Fragmento del artículo editorial del primer número de la revista *URSS en construcción*. Citado por Margarita Tupitsyn, *op. cit*., p. 11.

48 Ródchenko elaboró reportajes dedicados a desfiles oficiales, el mundo del circo y el teatro, acontecimientos deportivos, vistas de Moscú, etc. que fueron publicados en forma de libros o foto-relatos en revistas populares soviéticas.

49 Ródchenko y Varvara Stepánova, acrecentaron su colaboración artística a mediados de los años treinta al diseñar y producir conjuntamente un número considerable de lujosos libros y revistas propagandísticas. Destacables son los ejemplares que realizaron para la revista *URSS en construcción*, y los tres libros que diseñaron para la Feria Mundial de Nueva York de 1939: el grandilocuente libro sobre la aviación soviética, el dedicado a la ciudad de Moscú, y el que glosaba a la deportista juventud soviética. Véase Aleksandr Lavréntiev, Ródchenko y Stepánova, "El Mundo del mañana", en *Aviación soviética, (1939)*. Ed. facsímil a cargo de Ricardo S. Lampreave, 2009.

50 A. Slavine, *URSS en construcción*, n.º 12, 1933. Ródchenko se vio forzado a alabar, años después, aquella campaña reeducativa: "Estaba desconcertado y sorprendido. Aquel entusiasmo se apoderó de mí. Todo me resultaba cercano, lo comprendía todo. Me olvidé de todas las decepciones creativas. Hacía fotos con sencillez, sin pensar en el formalismo. Estaba conmovido por la delicadeza y el sentido común con que se llevó a término la reeducación de los hombres." A. Ródchenko, "Transformation de l'artiste", en *Écrits complets*. *op. cit*., p. 154. Ródchenko publicó este texto para la revista *Sovetskoe foto* (Foto soviética), en 1936 cuando fue instado a renunciar públicamente a su pasado formalista.

etc.) com a estratègies per a la consecució d'una visió nova, és a dir, d'una interpretació artística de la realitat.[36]

El dramaturg, guionista i fotògraf Serguei Tetriakov qualificarà com a factografia la tasca de construir realitats i veritats per mitjà d'un treball d'interpretació creativa dels fets observats[37] En el fons, es tractava d'una espècie de "literatura dels fets" propera al periodisme en què el desenvolupament tecnològic de la fotografia i el cinema es convertia –al costat de la literatura- en una arma poderosa de documentació i alfabetització ideològica de les masses.[38]

La primacia de les coses reals sobre la ficció havia trobat acomodament en la nova etapa de la revista *Lef* (Novy Lef), ara reformulada per Osip Brik i Tretiakov, els qui advocarien en les pàgines d'aquesta per convertir la fotografia en la millor expressió artística en la tasca de documentar la magnitud de la transformació del país. El projecte factogràfic de Tetriakov es basaria en una observació intensa de la nova societat i en la fixació dels fets a través de seqüències, a mode d'una biografia de les coses, tals com la fabricació del pa, el ferro, les locomotores, etc... En cert sentit, aquest enfocament tenia molts punts de connexió amb els treballs que portava a terme el moviment de reporters obrers (fotokor) els qui, armats amb les seues càmeres en les fàbriques, documentaven, com un poderós relat col·lectiu, els èxits -i els entropessons- del procés industrialitzador.[39]

Rodtxenko, ja ho hem assenyalat, havia incorporat molt ràpidament en la seua pràctica fotogràfica tant la idea de reportatge com els enfocaments temàtics nous. Durant els primers anys del Primer Pla Quinquennal,[40] tant Rodtxenko com Boris Ignatovich, un dels seguidors més brillants que tenia, van desenvolupar una manera diferent de presentar el reportatge fotogràfic en revistes populars com *30 Dnei* (30 dies) o *Daiesh* (Donem), setmanaris en què orquestraven –a doble pàgina- un conjunt innovador de primers plans d'obrers, així com edificis industrials trencats que s'apinyaven i es contraposaven dialècticament en una imatgeria d'un poder de seducció gran sobre el lector, una iconografia nova tendent a emfatitzar l'orgull de classe i l'esforç industrialitzador col·lectiu dels nous herois de la història: el proletariat.

Els mètodes fotogràfics radicals de Rodtxenko van ser objecte molt ràpidament d'atacs provinents de diversos fronts. La crida des del govern revolucionari a unir esforços en la documentació de la gran tasca col·lectiva de reconstrucció del país, i que havia donat estímuls al desenvolupament de la fotografia amateur en els clubs obrers i al floriment de la fotografia professional de reportatge, va produir no pocs problemes als cercles de l'avantguarda constructivista, que van veure com els esforços que havien fet d'innovació i elaboració de nous codis visuals van ser ràpidament atacats i titllats de formalisme. La revista *Sovetskoe foto* publicaria en 1928 una carta anònima -que en realitat escriuria el poeta Boris Kouchner, membre del consell editorial de LEF- en la qual no solament s'acusava Rodtxenko de plagiar fotògrafs "imperialistes" occidentals com László Moholy-Nagy o Albert Renger Patzsch, sinó que s'arremetia contra la fatuïtat formalista dels famosos punts de vista en picat i contrapicat que feia.[41] Un temps després, L. Avebarj, un membre de la poderosa Associació d'Escriptors Proletaris, titllava de monstruosa l'obra *Pioner* (1928) de Rodtxenko.

La controvèrsia amb Rodtxenko també es va produir dins de la mateixa revista *Novy Lef*, a través d'una sèrie d'articles que es van publicar en diversos números d'aquesta a càrrec del citat Boris Kushner, el mateix Rodtxenko i Tretiakov, qui considerava que les captures experimentals del fotògraf no responien a unes necessitats concretes i, per tant, s'havien de considerar com a supèrflues i prescindibles dins del projecte factogràfic.

Els atacs contra Rodtxenko, en el fons, testimoniaven l'últim combat entre els diversos vessants del realisme (que, amb el suport de Stalin, s'afermaven, imparables, en l'àmbit de la literatura, la pintura, el cinema i la fotografia), i els representants de l'avantguarda futurista i constructivista que, a poc a poc, es van veure acorralats en perdre els últims suports governamentals que tenien.[42] Arrere quedaven els anys en què Trotsky i Lunacharsky simpatitzaven i finançaven amb diners públics el cercle de Maiakovski. El poeta futurista, que s'havia allunyat dels camarades del LEF i s'havia afiliat a l'Associació d'Escriptors Proletaris per a congraciar-se amb els partidaris del realisme als quals tant havia vilipendiat, no va poder evitar la burla, l'escarn i la indiferència d'uns i d'uns altres, i es va disparar un tir en 1930. El suïcidi del poeta semblava certificar la derrota sense pal·liatius de l'avantguarda i l'inici d'un camí sense tornada cap a una nova era ombrívola per a les arts.

8 En 1932 es va donar per finalitzat el Primer Pla Quinquennal i, en l'àmbit cultural, es va promulgar el Decret de reconstrucció de les organitzacions literàries i artístiques. Aquesta normativa, que va elaborar el Comitè Central del Partit Comunista, dissolia la majoria de les associacions en confrontació permanent per a agrupar-les per sectors i forçar-les a conviure i a col·laborar en tot tipus d'encàrrecs governamentals sota un -imposat- projecte comú: el realisme socialista.

La cohabitació amb l'avantguarda constructivista que el règim de Stalin havia heretat i tolerat durant el Primer Pla Quinquennal, en què artistes com El Lissitzky o Gustav Klucis o el mateix Rodtxenko van poder crear obres cabdals de la fotografia, el fotomuntatge o del disseny d'avantguarda,[43] va donar pas a un procés de persecució i de desmantellament de les estructures organitzatives i dels mitjans de difusió d'aquest moviment, que donaria per liquidada l'aventura experimental que s'havia emprés. A partir d'aquests moments, el règim impulsarà una mena d'infantilització de la cultura en la qual prevaldrà el discurs de la senzillesa amb la finalitat d'obtindre l'aprovació càndida de les masses camperoles.[44]

El fotomuntatge, el cinema i la fotografia experimental van deixar de ser la carta de presentació del país dels soviets en el circuit internacional per a donar pas a un ressorgiment de la pintura figurativa que enaltirà de la mateixa manera Stalin com les gestes del passat gloriós rus, i reconstruirà simbòlicament -en una sort de neoacademicisme- les ànsies de progrés d'una població espremuda, en forma d'arcàdia socialista somrient. Es liquidaven, així, els experiments arriscats amb l'escorç, els primers plans i les vistes en picat i en contrapicat que van ser el senyal d'identitat de l'obra fotogràfica de Rodtxenko o de cineastes com Vertov o Eisenstein.

La fotografia reforçava, ara encara més, la seua aposta per la seriació i el reportatge documental, i reivindicava la tornada del mitjà a l'antiga condició que tenia de registre pla de la realitat a través de captures senzilles i frontals, panoràmiques lluminoses o històries corrents com les plasmades en els reportatges de Max Albert i Arkady Shaikhet *Vint-i-quatre hores en la vida de la família Filippov, de classe obrera*[45] (1931), o el de Markov-Grinberg dedicat al miner Nikita Izotov.

La crisi de les avantguardes experimentals i la irrupció d'un tipus nou de realisme no va ser només un fenomen circumscrit a la Unió Soviètica, sinó que s'estenia com una poderosa taca per Europa i els Estats Units durant els anys trenta, en un context de crisi econòmica greu, d'augment de la confrontació social i d'ascens del totalitarisme feixista. Davant d'un món en un procés greu de dislocació i confusió, les masses semblaven demandar als governants eines noves per a entendre el món. I a la Unió Soviètica, un dels acòlits de Stalin, Andrei Jdànov, va trobar la fórmula per a convertir la idea de realitat en un instrument poderós de manipulació dels anhels col·lectius: el realisme socialista.

Durant la Primera Trobada d'Escriptors, Jdànov definiria aquest nou corrent estètic com "la representació veraç de la realitat en el desenvolupament revolucionari d'aquesta".[46] En aquesta estratègia planificada de producció de veracitat, el règim no va poder deixar d'aprofitar l'enorme poder generador de credibilitat del mitjà fotogràfic. I la revista *URSS en construcció* en va ser una bona prova.

Fundada en 1930, aquesta publicació luxosa de gran format, editada per l'estat, es va idear per a propagar internacionalment els èxits de l'economia planificada impulsada per Stalin. Escrita en diversos idiomes (anglés, francés, alemany i espanyol) i comandada per l'escriptor Maksim Gorki -que el recuperaria el dictador després d'un temps en l'exili, per a convertir-se en un dels pilars de la nova *intelligentsia* del règim-, la revista apostaria per convertir la fotografia i l'estadística en les seues principals eines de verificació: "per a evitar que els nostres enemics dins i fora de la Unió Soviètica tinguen l'oportunitat de distorsionar i desacreditar el testimoniatge de les paraules i els nombres, decidim usar la *svetopis* (escriptura de la llum), l'obra del sol, la fotografia".[47] La revista dedicaria cada exemplar a un tema monogràfic relacionat amb la difusió dels èxits del procés de desenvolupament econòmic i social planificat: l'electrificació del país, la indústria del cinema, les infraestructures, les fàbriques, la indústria del motor, la Constitució de Stalin, el desenvolupament de les nacions asiàtiques, i un llarg etcètera. Entres les pàgines de la revista es desenvolupaven, d'una manera entre teatral i cinematogràfica, relats visuals confeccionats -en molts dels exemplars que publicava- amb muntatges fotogràfics i gràfics estadístics cuidats que ens recorden els millors recursos compositius de l'avantguarda constructivista dels anys vint. Durant els anys que va durar l'aventura internacional d'aquesta revista, entre 1930 i 1941, l'estat soviètic va encarregar el disseny i l'elaboració de molts dels exemplars a fotògrafs i representants destacats de l'avantguarda com El Lissitzky, Alexander Rodtxenko o Varvana Stepanova, sens dubte amb la intenció de donar una imatge de pluralitat artística al món al qual arribaven periòdicament notícies de les porgues i els assassinats comesos per Stalin.

A l'inici dels anys trenta, Rodtxenko i l'esposa, l'artista Varvana Stepanova, van haver de fer un gran esforç d'adaptació a les noves consignes establides pel règim, i van tractar de fer cohabitar, en els treballs artístics que feien, alguns dels procediments experimentals de composició assajats en el disseny de publicacions durant els anys vint, amb els postulats estètics del realisme socialista oficial.

A partir de 1932, Rodtxenko va incrementar la seua producció fotogràfica en el gènere del reportatge[48] en signar un contracte per a proveir de fotografies a la Izoguiz, l'Editorial Estatal d'Arts Figuratives.

1933 serà l'any en què rebrà un dels encàrrecs més importants que va tindre, el de documentar la construcció del Belomorkanal, una de les obres faraòniques impulsades per Stalin que uniria el mar Bàltic amb el mar Blanc, i per al qual Rodtxenko farà més de 4.000 negatius. La revista *URSS en construcció* dedicaria un número monogràfic dissenyat per Rodtxenko i Varvana Stepanova[49] a la construcció d'aquest canal. En el text que escriuria A. Slavine per a acompanyar el relat fotogràfic de Rodtxenko, es feia un esment cínic a una gesta, sens dubte, més gran i perversa: la del procés de reeducació dels milers de presoners que van ser deportats i forçats a treballar en aquelles gèlides terres on van perir a centenars a causa de la desnutrició, el fred extrem i diverses infeccions: "En arribar allí, ells creien que la seua vida havia acabat, però la seua vida vertadera acabava de començar (...) Han conegut per primera vegada la poesia del treball, el lirisme de l'edificació. Ells van treballar al so de la música de les pròpies orquestres...".[50]

Llegint aquestes paraules una vegada i una altra, un no pot deixar de pensar que el realisme socialista, malgrat l'amarratge que tenia en una escletxa d'allò real, no va ser més que un joc de màgia maquiavèl·lic. Stalin va impulsar la fabricació d'un món idíl·lic perfectament orquestrat a través de paraules i imatges enfilades com en un joc de prestidigitació. Va dibuixar un paradís bucòlic que, com tots els paratges dels somnis, habita en els espais espumosos del firmament. En un cel, per cert, per on avancen les esquadrilles geomètriques d'avions de l'Exèrcit Roig i des d'on es precipiten -o caldria dir s'engronsen?- en paracaigudes els herois somrients del koljós.

36 Vegeu Hubertus Gassner, *Seqüències analítiques*, *op. cit.*, p. 187.

37 Vegeu Rosa Ferré, "El tiempo se acelera", en *La caballería roja*, *op. cit.*

38 Per a un estudi del desenvolupament d'aquest terme i el seu context històric, vegeu Víctor del Río, Factografía y comunicación de masas. Ed. Abada, 2010.

39 Vegeu Juan Ledesma, "El frente de izquierdas de las artes (LEF). Hacia el desarrollo técnico de los hechos revolucionarios", en *La caballería roja*, *op. cit.*, pp. 126-130. Vegeu també Margarita Tupitsyn, "Abandonando la vanguardia: imaginería soviética bajo Stalin", en *Utopía, ilusión, adaptación*, *op. cit.*

40 En 1928 es va iniciar el Primer Pla Quinquennal en la Unió Soviètica, impulsat per Stalin, qui havia aconseguit en 1927 fer-se amb les regnes del Partit Comunista enfront de Trotsky. El nou cabdill va derogar la NEP per a donar pas a un procés intens i radical de col·lectivització forçosa de l'agricultura i la indústria, i a un augment progressiu de la repressió, que va tindre el moment culminant en els anys del Gran Terror, entre 1936 i 1937.

41 Rodtxenko publicaria, en l'exemplar número 8 de la revista *Novy Lef* de 1928, l'article "Els camins de la fotografia", com a contestació als atacs que havia rebut. És altament significatiu que *Sovietskoe foto*, on Rodtxenko exercia de director de la secció de Fotografia i Cinema, es negara a publicar-ne la rèplica. D'aquesta manera, quedava molt clar el rebuig dels editors d'aquesta revista a les tesis fotogràfiques avantguardistes de Rodtxenko. Vegeu "Grande inculture ou petite vilenie?" i" Les voies de la photographie contemporaine", en *Écrits complets sud l'art*, *op. cit.*, pp. 137-146.

42 Sobre la crisi de la fotografia experimental a la fi de la dècada dels anys vint i l'auge de la fotografia documental com a expressió del nou ascens del realisme a Europa i als Estats Units, vegeu Olivier Lugon, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans. 1920-1945*. Ed. Universidad de Salamanca, 2010.

43 Recordarem, per citar uns pocs exemples, l'obra cartellística i propagandística de Klucis sobre els avanços de la industrialització del Primer Pla Quinquennal, o el disseny d'exposicions com la Mostra Internacional sobre la Premsa a Colònia, de 1928, que va fer El Lissitzky.

44 En 1936, el periòdic *Pravda* (Veritat) va publicar una sèrie d'articles editorials en el quals arremetrien contra l'avantguarda en pintura ("Dels artistes de pa sucat amb oli"), el ballet ("Desentonació coreogràfica"), l'òpera ("El caos en lloc de la música") o el cinema d'Eisenstein i Xostakóvitx. El formalisme avantguardista es va considerar un símptoma de degeneració i d'allunyament dels interessos del poble.

45 El projecte de documentació sobre la família Filippov va ser un encàrrec de l'editor Lazar Mezhericher, qui havia teoritzat sobre la fotografia de reportatge en el seu assaig "La fotografia seriada com a última etapa de la propaganda fotogràfica". Els autors del reportatge van conviure amb la família d'un obrer del metall durant quatre dies per a documentar el confort del nou estil de vida que aquesta tenia. Aquest foto reportatge el publicaria la revista alemanya *AIZ* al setembre de 1931. Vegeu Leah Bendavid-Val, *Propaganda and dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US*. Ed. Stemmle, 1999.

46 Un retrat minuciós sobre els canvis esdevinguts en l'àmbit artístic i cultural a partir del Segon Pla Quinquennal és el que documenta Evgeny Dobrenko en "El retorno épico. Cultura política y política cultural en la Rusia Estalinista de los años 30", en *La caballería roja*, *op. cit.* Vegeu també l'assaig indispensable de Margarita Tupitsyn, "Abandonando la vanguardia: imaginería soviética bajo Stalin", *op. cit.*

47 Fragment de l'article editorial del primer número de la revista *URSS en construcció*. Citat per Margarita Tupitsyn en *op. cit.*, p. 11.

48 Rodtxenko va elaborar reportatges dedicats a desfilades oficials, el món del circ i el teatre, esdeveniments esportius, vistes de Moscou, etc., que es van publicar en forma de llibres o foto-relats en revistes populars soviètiques.

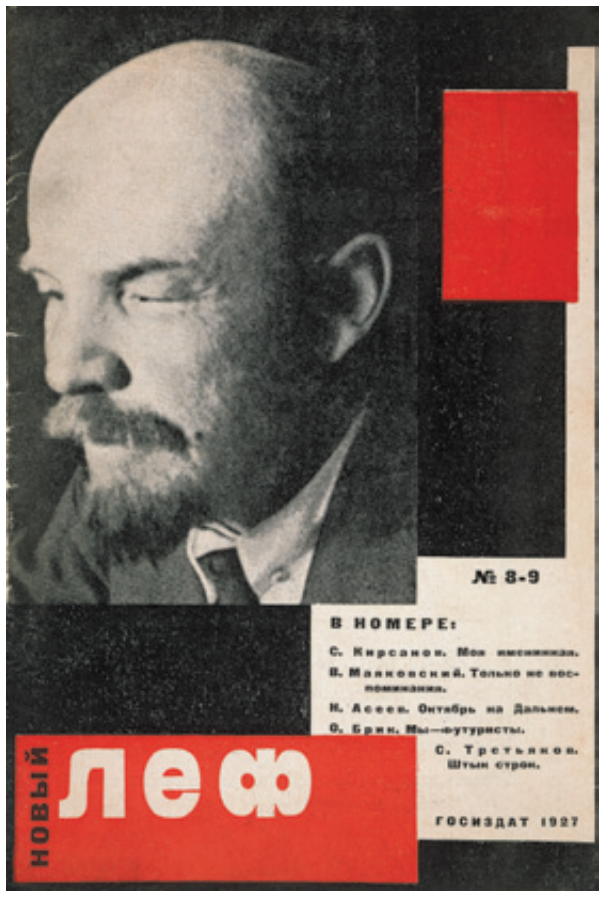
49 Rodtxenko i l'esposa, l'artista Varvana Stepanova, van augmentar la seua col·laboració artística a mitjan dels anys trenta en dissenyar i produir conjuntament un nombre considerable de luxosos llibres i revistes propagandístiques. Són destacables els exemplars que van fer per a la revista *URSS en construcció* i els tres llibres que van dissenyar per a la Fira Mundial de Nova York de 1939: el llibre grandiloqüent sobre l'aviació soviètica, el dedicat a la ciutat de Moscou, i el que glossava l'esportista joventut soviètica. Vegeu Alexander Lavrentiev, Rodchenko y Stepanova, "El Mundo del mañana", en *Soviet Aviation (1939)*. Ed. facsímil a càrrec de Ricardo S. Lampreave, 2009.

50 A. Slavine, *URSS en construcció*, núm. 12, 1933. Rodtxenko es va veure forçat a lloar, anys després, aquella campanya reeducativa: "Estava desconcertat i sorprés. Aquell entusiasme es va apoderar de mi. Tot em resultava proper, ho comprenia tot. Em vaig oblidar de totes les decepcions creatives. Feia fotos amb senzillesa, sense pensar en el formalisme. Estava commogut per la delicadesa i el sentit comú amb què es va portar a terme la reeducació dels homes". A. Rodchenko, "Transformation de l'artiste", en *Écrits complets*, *op. cit.*, p. 154. Rodtxenko va publicar aquest text per a la revista *Sovetskoie foto* en 1936, quan va ser instat a renunciar públicament al seu passat formalista.

LEF. Revista del Frente de Izquierdas de las Artes, 1923-24
Cubiertas diseñadas por Ródchenko. Archivo Lafuente / IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Cartel para la película **El acorazado Potemkin**, 1926
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Cubiertas diseñadas por Ródchenko
Novy LEF (Nueva LEF). Revista del Frente de Izquierdas de las Artes, nº 4 y nº 8-9, 1927
Biblioteca del IVAM



Cubiertas diseñadas por Ródchenko
Novy LEF (Nueva LEF). Revista del Frente de Izquierdas de las Artes, nº 1, 1927
Biblioteca del IVAM
Novy LEF (Nueva LEF). Revista del Frente de Izquierdas de las Artes, nº 2, 1928
Archivo Lafuente / Biblioteca del IVAM

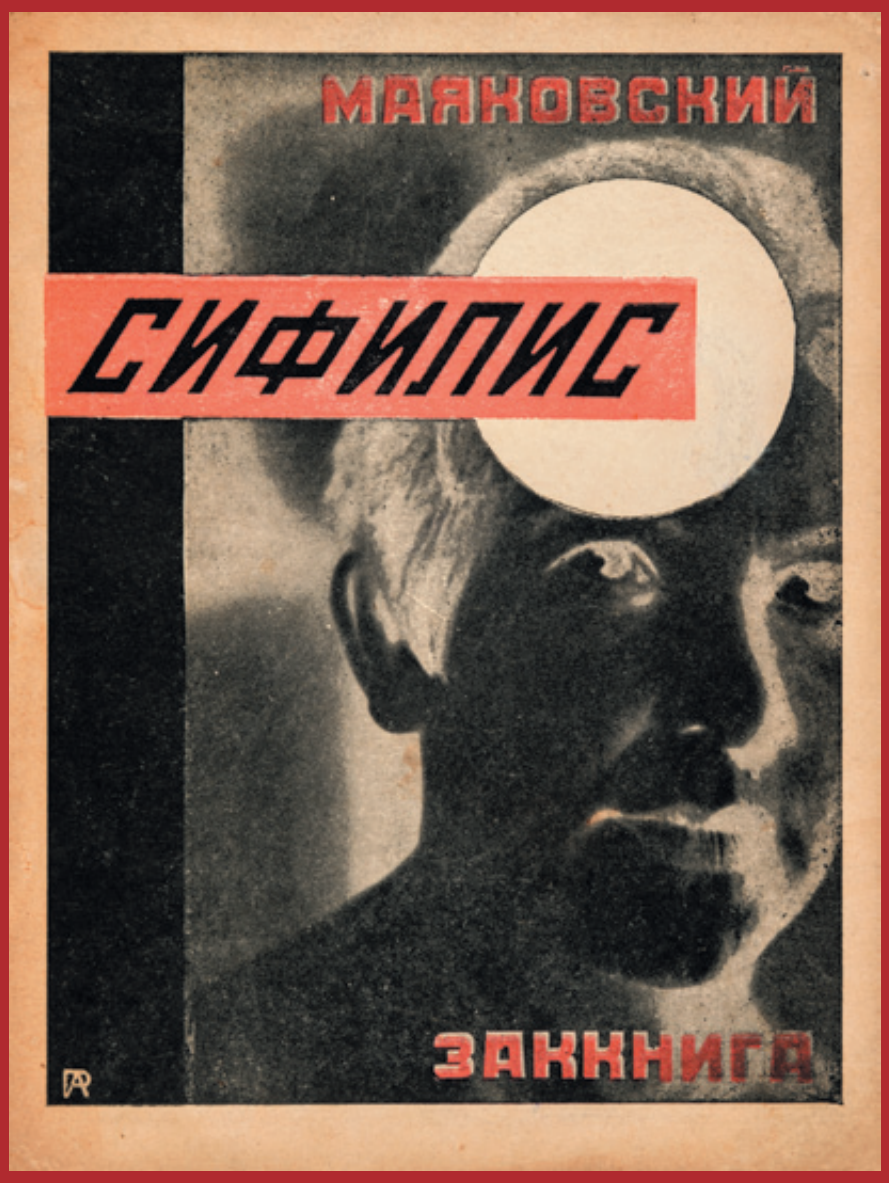
Cubiertas diseñadas por Ródchenko
Novy LEF (Nueva LEF). Revista del Frente de Izquierdas de las Artes, nº 5
Biblioteca del IVAM
Novy LEF (Nueva LEF). Revista del Frente de Izquierdas de las Artes, nº 6, 1928
Archivo Lafuente / Biblioteca del IVAM

Portada del libro de Mayakovski **De esto. Para ella y para mi**, 1923
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat / Archivo Lafuente

Fotografía (copia de época) del fotomontaje para el libro **De esto. Para ella y para mi**, 1923. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Ilustraciones interiores del libro de Mayakovski **De esto. Para ella y para mi**, 1923
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat / Archivo Lafuente

Lilia Brik, 1924
El poeta Vladímir Mayakovski, 1924
El crítico Ósip Brik, 1924
Portfolio Classic Images / Portraits. Edición Rodchenko – Stepanova Archives y Howard Schickler Fine Art, 1994. Archivo Lafuente



Diseño de la cubierta y fotomontajes del libro **Sífilis**, de Vladímir Mayakovski, 1926, realizados por Ródchenko
Archivo Lafuente

Diseño de la cubierta del libro **Materialización de lo fantástico**, de Iliá Ehrenburg, 1927, realizado por Ródchenko. Archivo Lafuente

Diseño del libro **Conversaciones sobre poesía con un inspector fiscal**, de Vladímir Mayakovski, 1926, realizado por Ródchenko
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Diseño de la cubierta y fotomontajes interiores del libro **A Serguei Esenin**, de Vladímir Mayakovski, 1926, realizados por Ródchenko. Biblioteca del IVAM

РАДИО-ОКТЯБРЬ
О.БРИК-ВЛ. МАЯКОВСКИЙ
РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ГРОТЕСК
В 3 КАРТИНАХ
МОСКОВСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

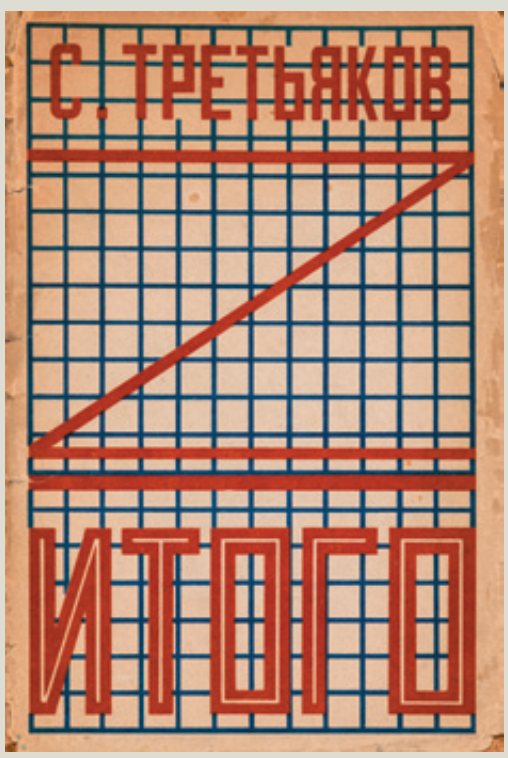
ИЗБРАННОЕ
Н. АСЕЕВ.

МАРИЭТТА ШАГИНЯН
НОВЫЙ БЫТ И ИСКУССТВО
ЗАККНИГА

МАЯКОВСКИЙ
УЛЫБАЕТСЯ
МАЯКОВСКИЙ
СМЕЕТСЯ
МАЯКОВСКИЙ
ИЗДЕВАЕТСЯ

О Л.Н. ТОЛСТОМ И „ТОЛСТОВЦАХ"
ИЗДАТ. АКЦ. О-ВО
БЕЗБОЖНИК

ТЭЙЛОР ФРЕДЕРИК УИНСЛОУ
НАУЧНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТРУДА
С ПРЕДИСЛ. П. М. КЕРЖЕНЦЕВА
НКПС ТРАНСПЕЧАТЬ МОСКВА


С. ТРЕТЬЯКОВ
ИТОГО

EXPOSITION DE 1925
SECTION
URSS
CATALOGUE

Diseño de cubiertas de los libros

Radio-Octubre. Lo grotesco revolucionario en tres cuadros, de Vladímir Mayakovski y Ósip Brik, 1927
Archivo Lafuente

Elegido, de N. Aseev, 1923
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Nueva forma de vida y arte, de Margaret Chahinian, 1924
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Mayakovski sonríe, Mayakovski ríe, Mayakovski se burla, de Mayakovski, 1923
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Acerca de L.N. Tolstói y "tolstoianos", 1928
Archivo Lafuente

Organización científica del trabajo, de Taylor, 1925
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Total, de Serguei Tretiakov, 1924
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Diseño del catálogo del Pabellón de la URSS en la Exposición de París, 1925
Archivo Lafuente

Diseño de cubiertas de los libros

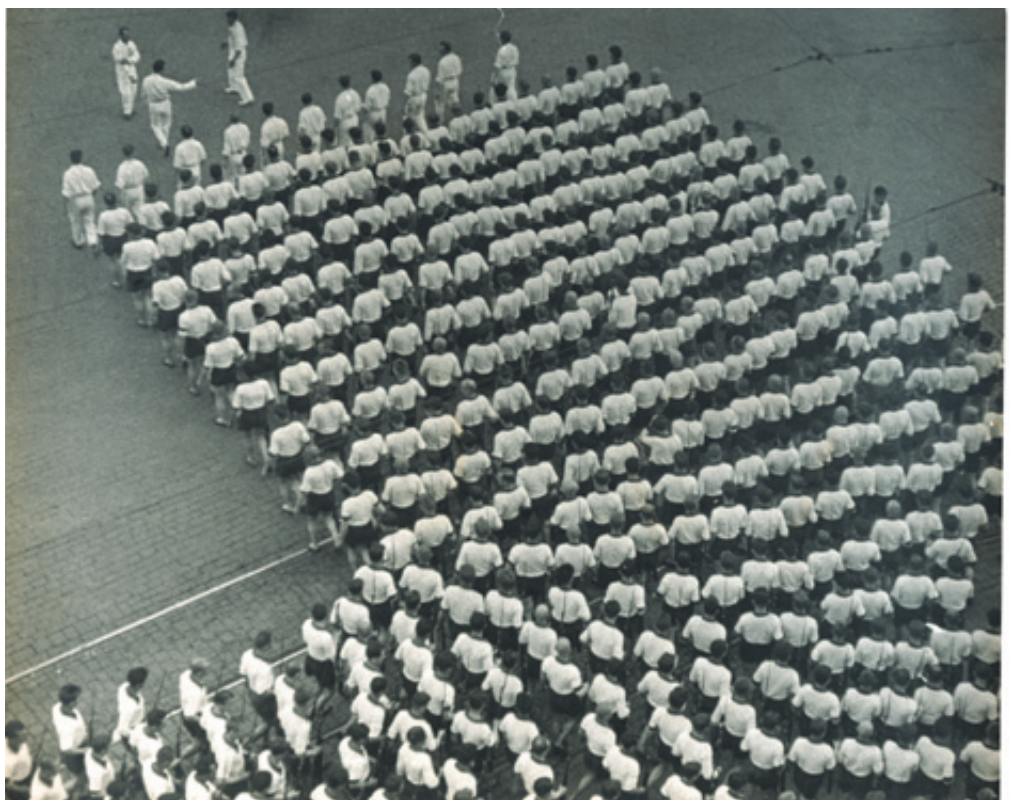
Orador, de Serguei Tretiakov, 1929
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Sobre la agitación y la producción artística, de Boris Arvatov, 1930
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Nu.P (Nuevas poesías), de Mayakovski, 1928
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat / Archivo Lafuente

Establecimiento Mosselprom, 1925
Escalera de incendios, 1925
Escaleras, 1929
Portfolio Classic Images. Edición Rodchenko – Stepanova Archives y Howard Schickler Fine Art, 1994. Archivo Lafuente

Revista **Cine-Literatura**, 1927. Diseño de la portada de Ródechenko y Varvara Stepánova. Archivo Lafuente



Columna dinamo, 1935. Copia de época. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Balcones, 1925
Portfolio Classic Images. Edición Rodchenko – Stepanova Archives y Howard Schickler Fine Art, 1994
Archivo Lafuente

Diseño de Ródechenko de las cubiertas

Revista **Periodista**, nº 5, 1930. Biblioteca del IVAM

Las masas en la Revolución Rusa, de A. Rhys Williams, 1925. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Negocios, de Zelinskii, 1929. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat / Archivo Lafuente

París, de Mayakovski, 1925. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat / Archivo Lafuente

«ئۇقتىسادچىلىق «ھەم «ئىسكرە» (ئىو-چىقۇن)

ۋ. ك. پ. (ب) نىڭ
4 تەئرىخى پلاقاتدە

ئۇقتىسادچىلىق بىلەن كۈرەش.

ئىنقىلابنى ئوزىگە كەسىپ قىلىپ ئالغان ئىشلاپچى لەرنىڭ تېھايەتدە روھىدە
مەقسى تەشكىلاتىنى تۈزۈش

ISKRA

РЕДАКЦИЯ ,,ИСКРЫ"

1900- 1903г.г.

Г.В.Плеханов · В.И.Ленин · Ю.О.Мартов · А.Н.Потресов · П.Б.Аксельрод

Что дѣлать?
Наболѣвшіе вопросы нашего движенія
Н. ЛЕНИНА

ЗАРЯ
ДЕМОКРАТИЧЕСКІЙ
ТИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

Къ деревенской
бѣднотѣ

Письмо къ товарищу

ISKRA

ISKRA

РАБОЧАЯ МЫСЛЬ
ГАЗЕТА ПЕТЕРБУРГСКИХЪ РАБОЧИХЪ

РАБОЧЕЕ ДѢЛО

РАБОЧАЯ МЫСЛЬ
ГАЗЕТА ПЕТЕРБУРГСКИХЪ РАБОЧИХЪ

ك. ق. پلخانوف

ۋ. ق. لېنىن

بۇرژۇئازىيە سىياسىي كۈرىشكە ماسلىشىش.

مۇئەسسەسىنىڭ ئىسمى ئاستىدا ئىشچىلار ئارىسىدا ئىشلەيدىغان ئىنقىلابىي
دېموكراتىك تەشكىلاتنى تۈزۈش.

ئۇقتىسادچىلىق مېنشىۋىكلىك سەلغى

مەھەللى «ئىسكرە» نەشكىلاتىنى تۈزۈش پىلانى
(ن. لېنىن نىڭ «ئىشچى ناھىيىسى» دېگەن كىتابچىسىدىن ئالىنغان)

ئىشچى قوينىسى
ئىشچىلار گروپى
رايون قوينىسى
رايون قوينىسى
ئىشچىلار گروپى
ئىشچىلار گروپى

ئىشچى قوينىسى ماسلىشىپ ئىشلەيدىغان ئالاقىنى كۈچلەندۈرۈش ئۈچۈن ھەممە رايون
ۋە رايونلار قوينىلىرى بىلەن ھەر خىل گروپلارنى تەمىن ئېتىدۇ.

ھۆكۈمەتكەسىدە نەشكىلات تۈزۈش توغرىسىدە

سىكن — سېكن — ئېگرى — توكرى
قەدىم بىلەن ئالدىن يۇرۇ ئىشى ئەلا.

(يوماڭتون ئەرىدىن «بەنگى روس ساتسىيالىستى» ئىشلەتكەن
ئىنقىلابلار توغرىسىدە ھەمزى ئەمەر)

ئەۋۋەل ئىقتىسادى سوئال سىياسى كۈرەش.

روس مەركىپلىرى ئۈچۈن برگنە يول بولۇپ ئۇل ھەم بولسە
بۇرژۇئازىنىڭ ئىنقىلابى كۈرەشنى ئىشتىراك ئېتىش بەھسى بارداۋم بېرىش،
ھەم لىبېرال ھەالقەتچىلىرى (ئاپارتسىيە) مەركەز ئىدە ئىشتىراك ئېتىش.
ى. د. كېسكاۋا نىڭ «كرېدو» سى 1899 نەشرى.

ى. د. براكلاروف

ئە. مارتىنوف

ى. د. كېسكا

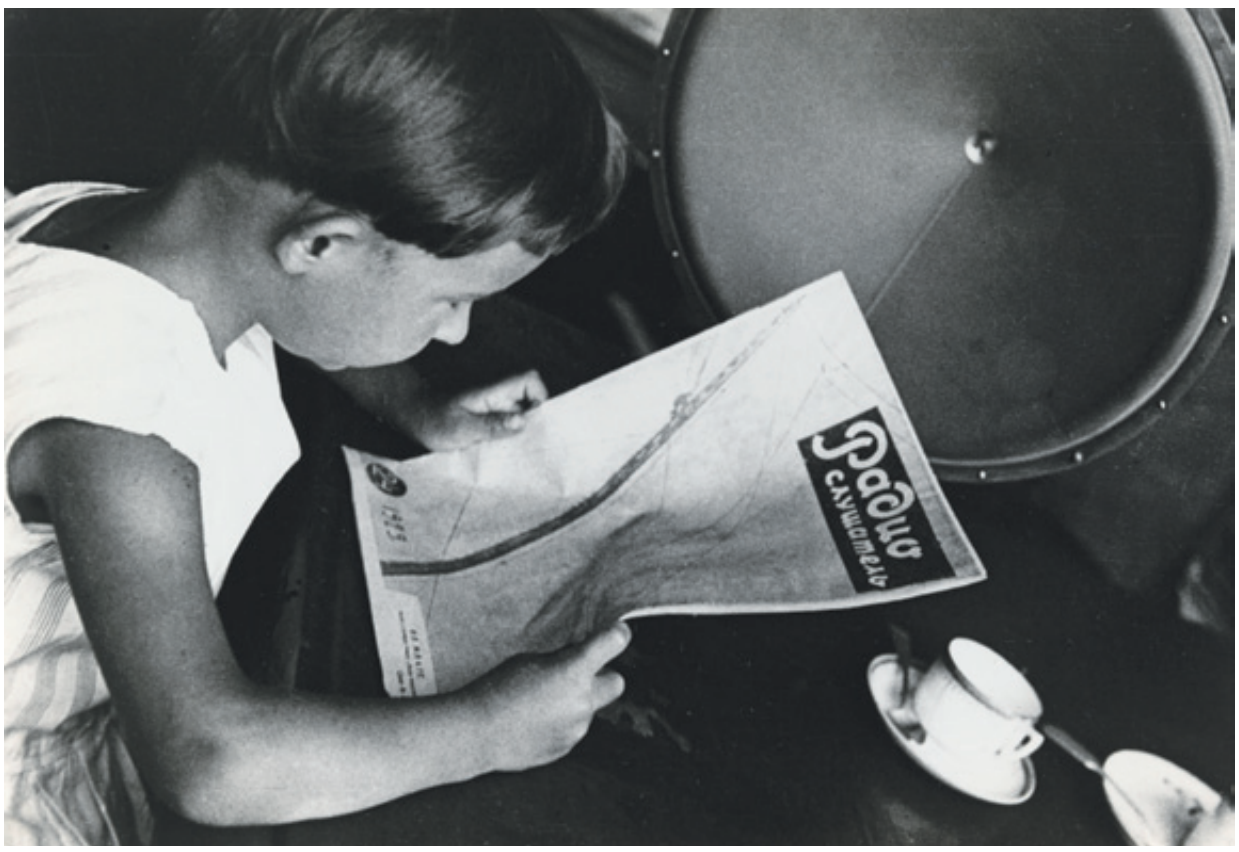
ئە. كىسوف

Составил Научный Сотрудник Музея Революции С. ЛИШИЦ

А.М.Родченко.

Издательство Коммунистической Академии и Музей Революции Союза ССР.

Cartel **Historia del Partido Comunista**, nº 4, 1926
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



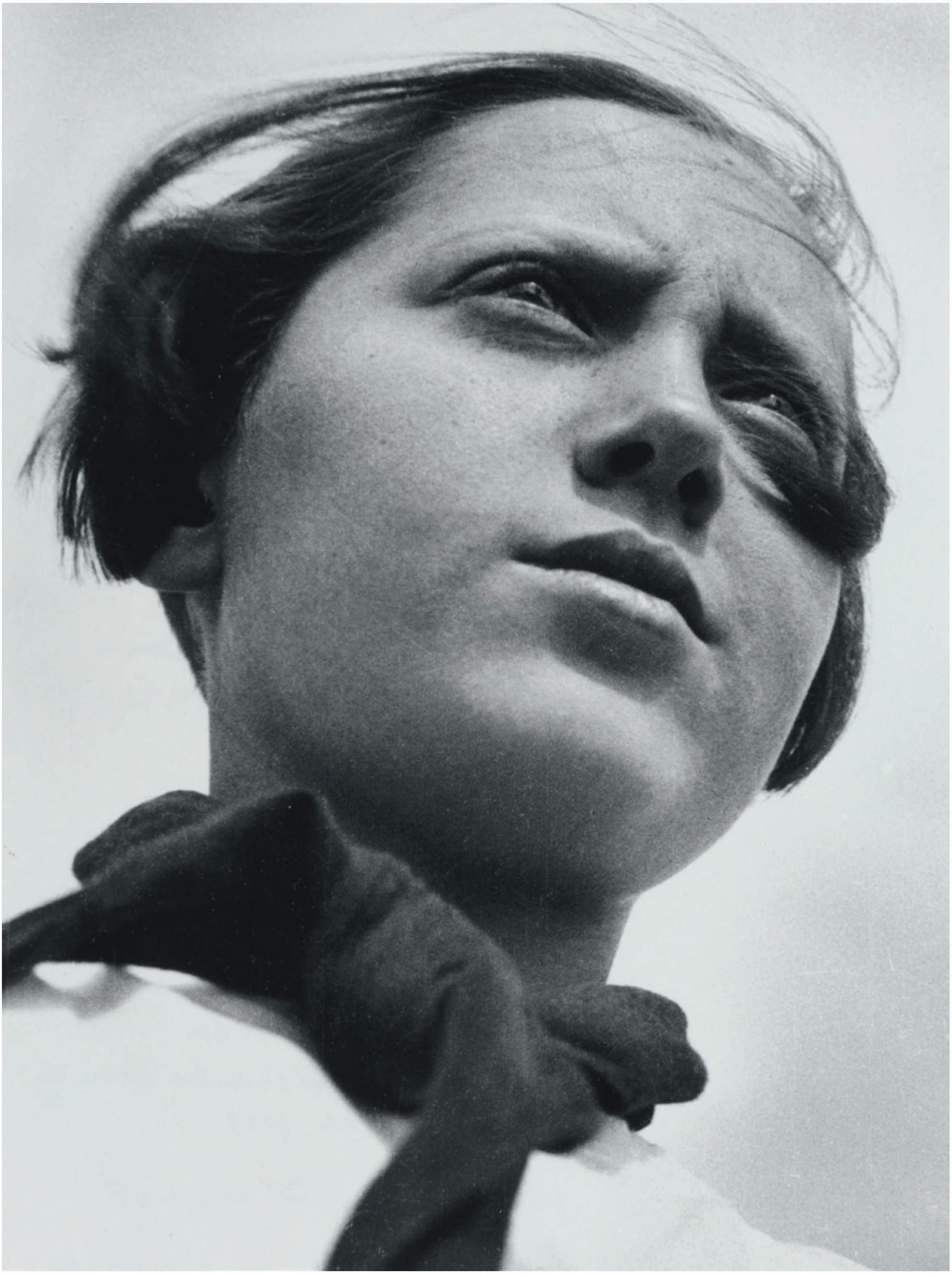
Pionero tocando la trompeta, 1930

Radioescucha, 1932

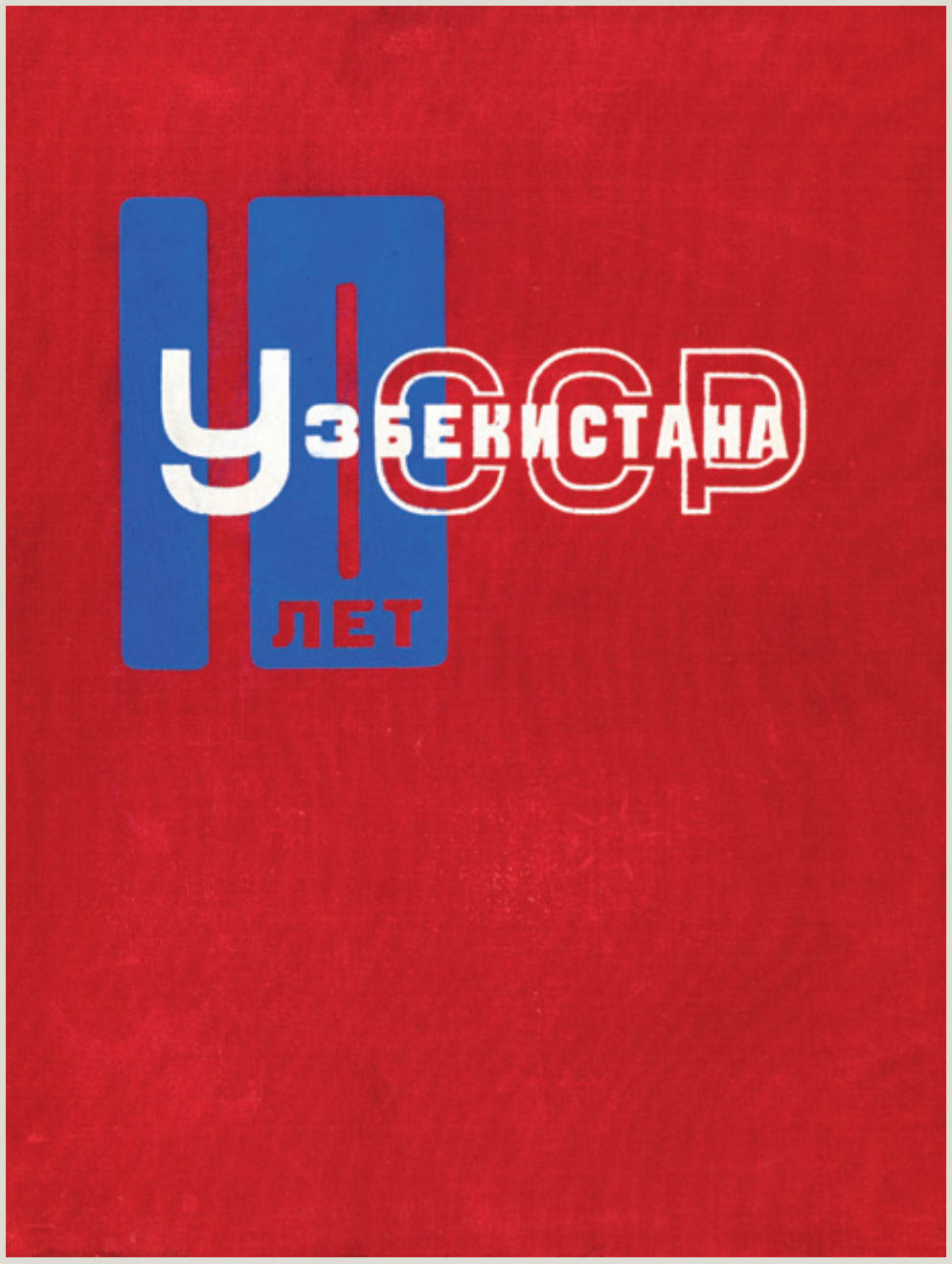
Sin título (Pioneros), 1930

Copias realizadas por la familia Ródchenko, 1981

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
Donación familia Ródchenko



Joven pionera, 1930. Copia realizada por la familia Ródchenko, 1981
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Donación familia Ródchenko



Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova, diseño del libro **Diez años de Uzbekistán**, 1934. Archivo Lafuente

тов. ТАДЖИХАН ШАДИЕВА

НАЧАЛЬНИК ПОЛИТОТДЕЛА ФЕРГАНСКОЙ МТС

В 1925 ГОДУ АКТИВНО УЧАСТВОВАЛА В ПРОВЕДЕНИИ ЗЕМЕЛЬНОВОДНОЙ РЕФОРМЫ, ЕЗДИЛА АГИТИРОВАТЬ С КРАСНОЙ АРБОЙ.

В 1926 ГОДУ СБРОСИЛА ПАРАНДЖУ, РЕДАКТИРОВАЛА ГАЗЕТУ, РАБОТАЛА В ЖЕНОТДЕЛЕ ЦК КП(б) УЗ, ПОТОМ УЧИЛАСЬ В МОСКВЕ И ПО ОКОНЧАНИИ УЧЕБЫ БЫЛА НАЗНАЧЕНА НАЧАЛЬНИКОМ ПОЛИТОТДЕЛА.

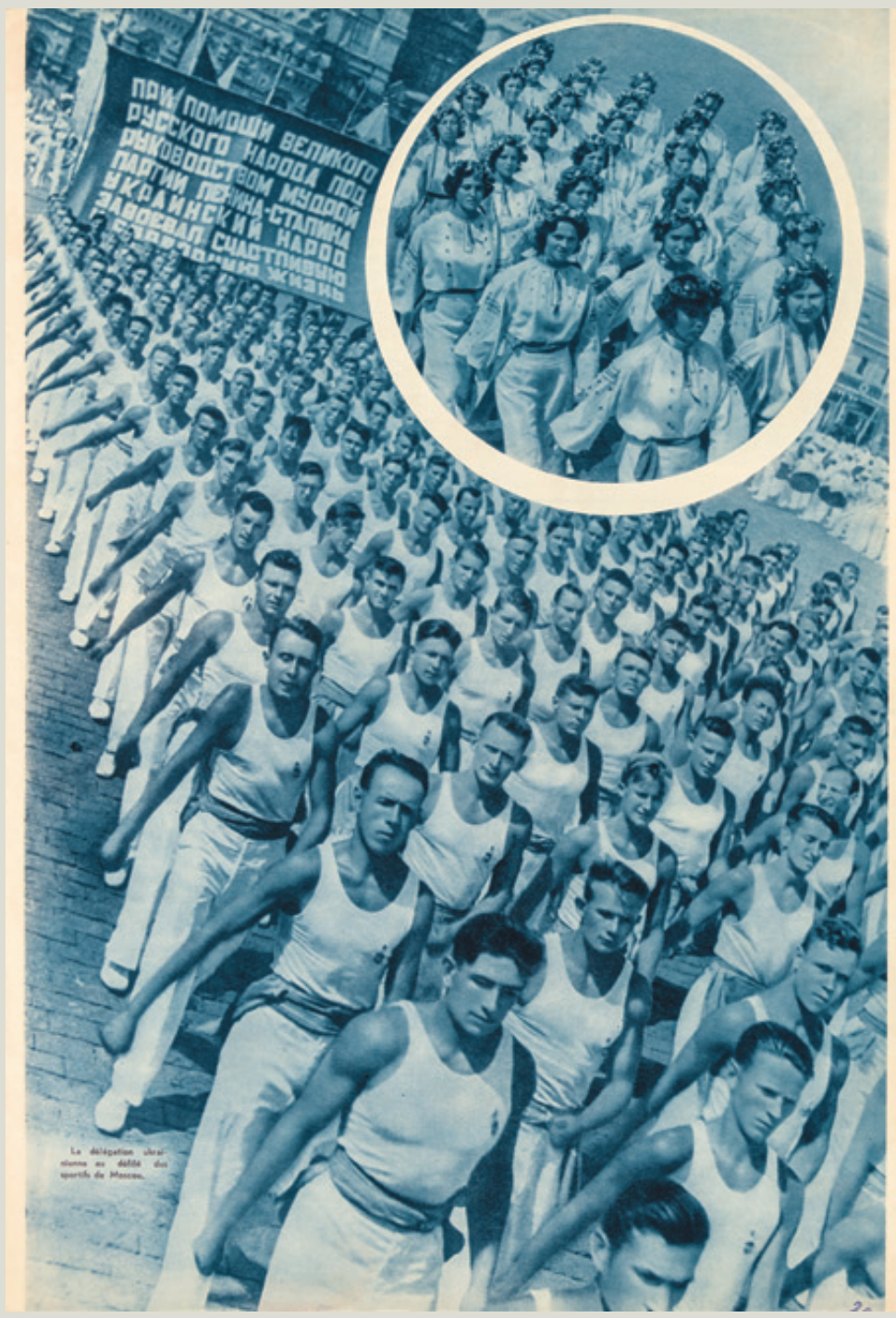
В 1932 ГОДУ ИЗ 84 КОЛХОЗОВ ФЕРГАНСКОГО РАЙОНА ВЫПОЛНИЛИ ПЛАН ХЛОПКОЗАГОТОВОК ТОЛЬКО ЧЕТЫРЕ. В 1934 Г. ПОД РУКОВОДСТВОМ ПОЛИТОТДЕЛА, КОЛХОЗЫ ФЕРГАНЫ ВПЕРВЫЕ ПЕРЕВЫПОЛНИЛИ ПЛАН.

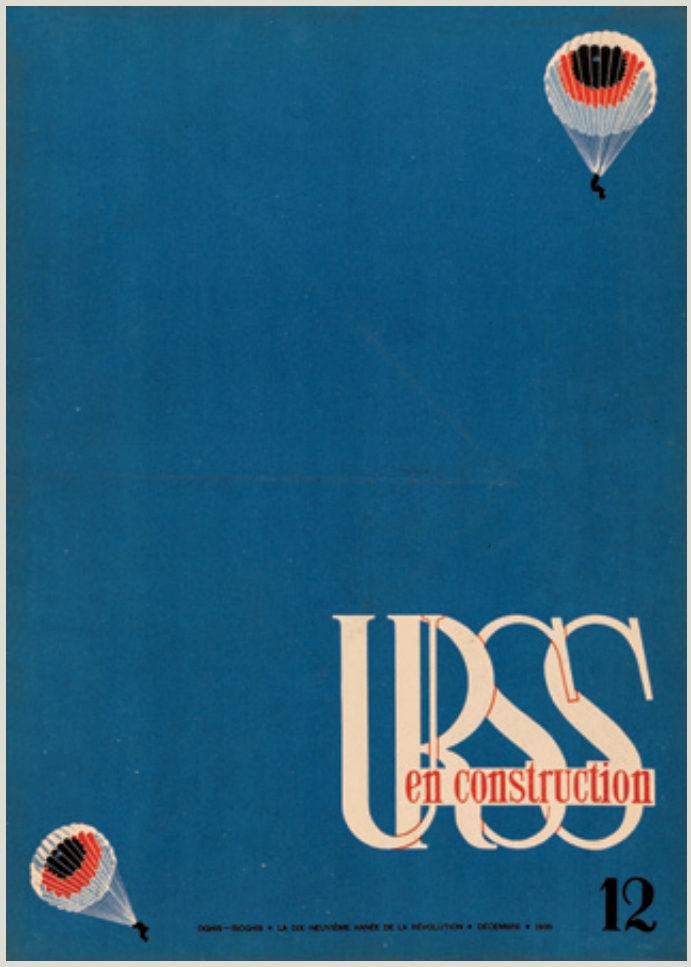
ЦИК СССР НАГРАДИЛ НАЧАЛЬНИКА ПОЛИТОТДЕЛА ТАДЖИХАН ШАДИЕВУ ОРДЕНОМ ЛЕНИНА. ОНА ИМЕЕТ ТАКЖЕ ОРДЕН ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ УЗССР.

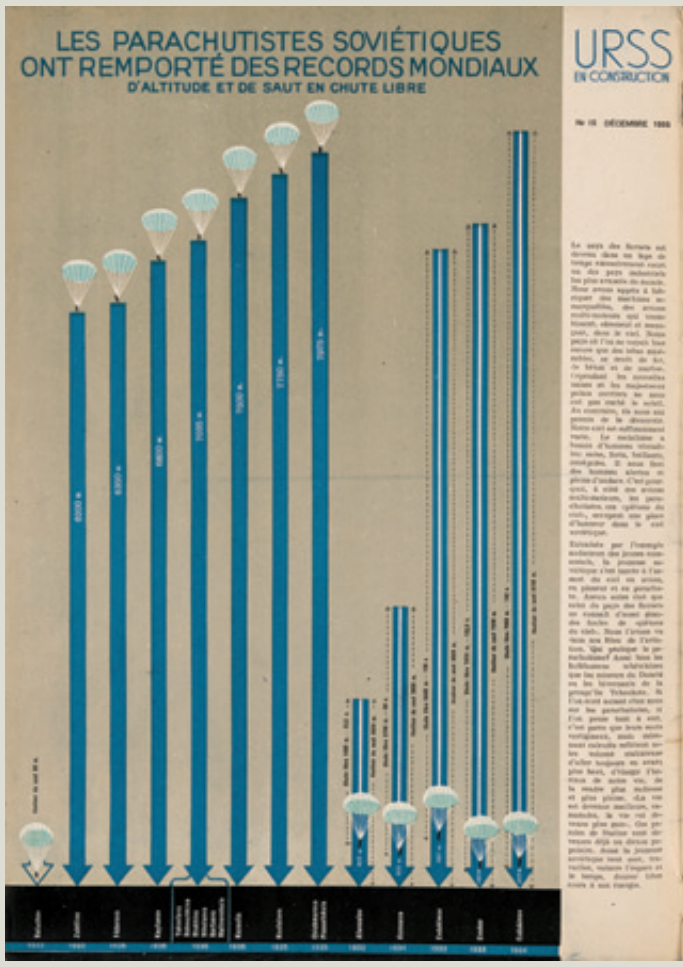
Revista **URSS en construcción**, nº 11, 1935, dedicado al XV aniversario de Kazajistán. Diseño de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova
Biblioteca del IVAM

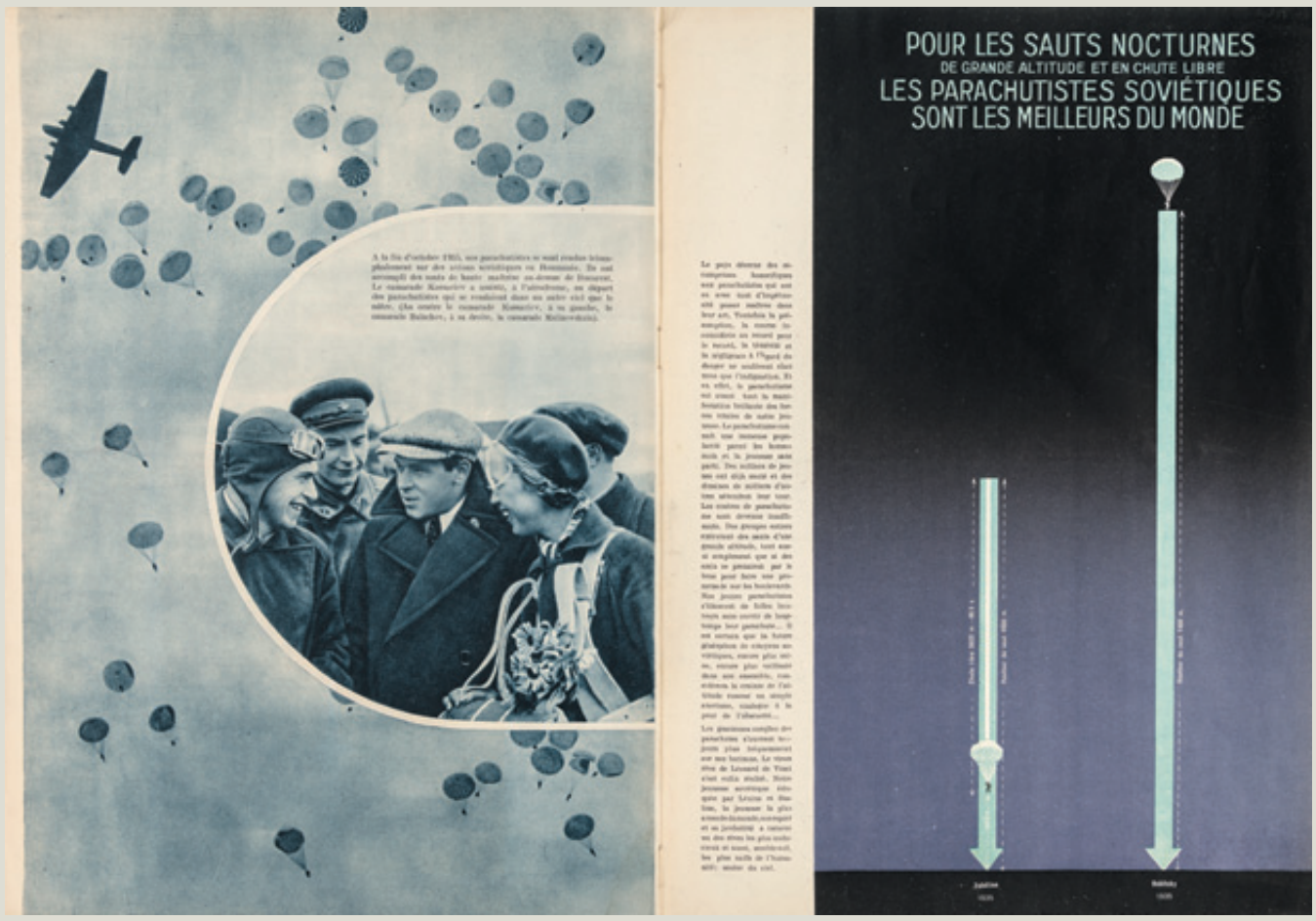
Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova, diseño del libro **A pageant of youth**, 1939. Biblioteca del IVAM

Revista **URSS en construcción**, nº 11-12, 1938, dedicado a la ciudad de Kiev. Diseño de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova. Biblioteca del IVAM



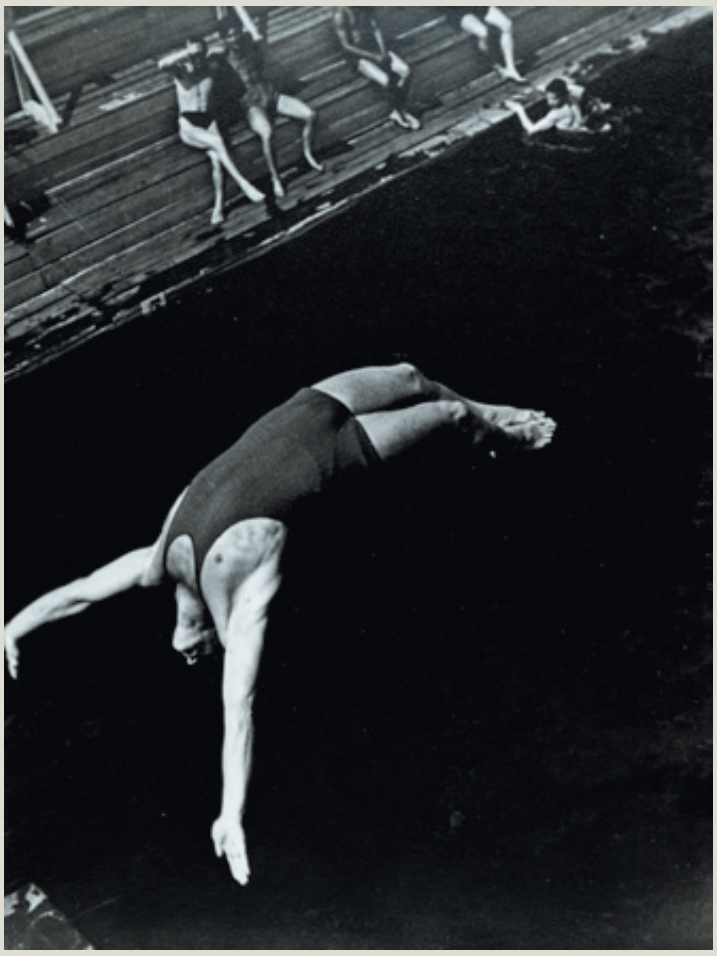

URSS
en construction
12


LES PARACHUTISTES SOVIÉTIQUES
ONT REMPORTÉ DES RECORDS MONDIAUX
D'ALTITUDE ET DE SAUT EN CHUTE LIBRE

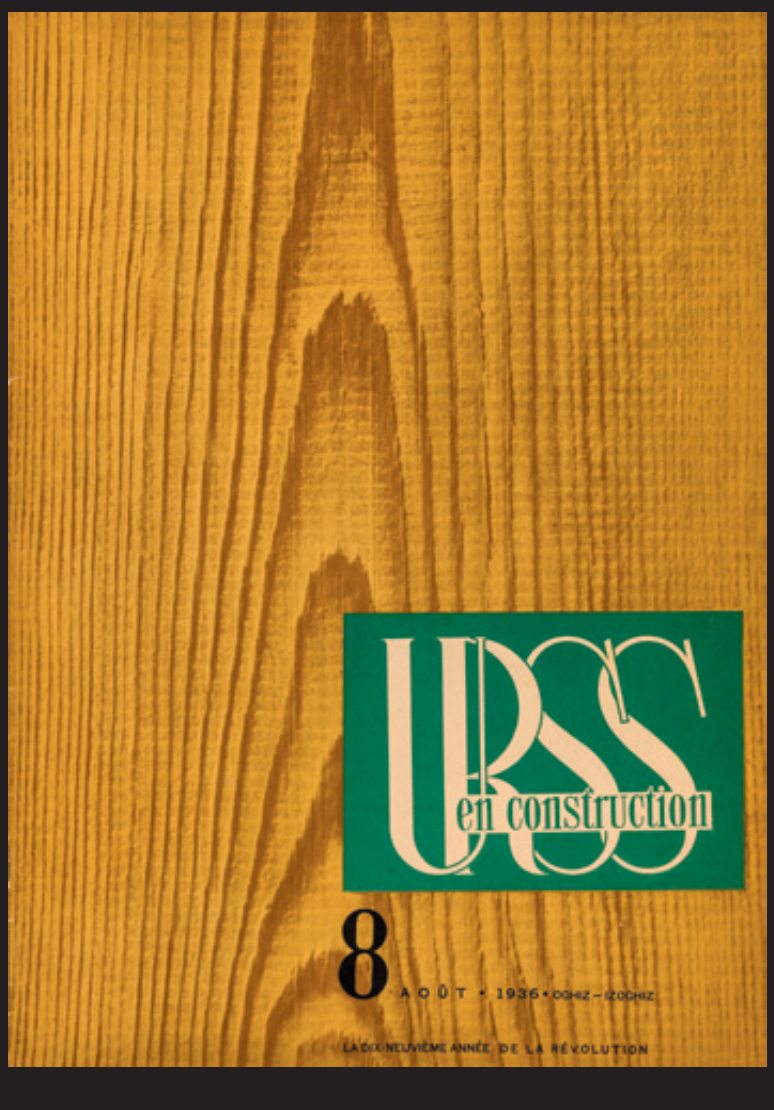

POUR LES SAUTS NOCTURNES
DE GRANDE ALTITUDE ET EN CHUTE LIBRE
LES PARACHUTISTES SOVIÉTIQUES
SONT LES MEILLEURS DU MONDE

Des parachutes couvrent tout le ciel.

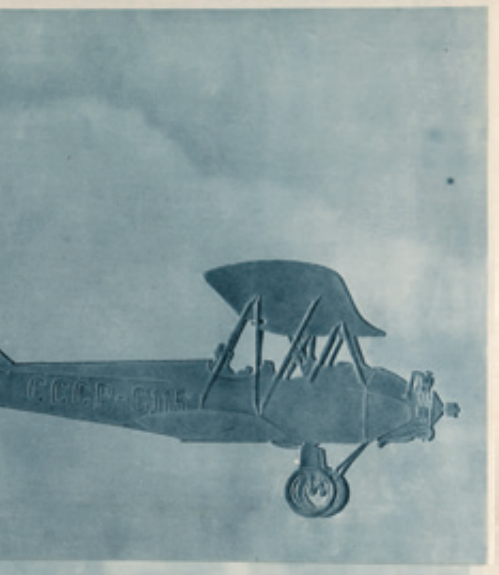
Saltador, 1934
Portfolio Classic Images. Edición Rodchenko – Stepanova Archives y Howard Schickler Fine Art, 1994. Archivo Lafuente



Revista **URSS en construcción**, nº 12, 1935, dedicado al XV aniversario de Kazajistán
Diseño de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova. Biblioteca del IVAM



Revista **URSS en construcción**, nº 8, 1936, dedicado a la exportación de madera de la URSS
Diseño de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova. Biblioteca del IVAM



A 300 mètres d'altitude, Belachov sylvalit le moteur et tel fil de la main le signe reçurent. Katia sortit de la carlingue en se retenant au bord de l'avion. Un sentiment de regret d'avoir à quitter cette place confortable s'empara d'elle.

— N'appelez, lui cria Belachov en ménetrant encore le moteur.

— Je suis prête, — lui cria Katia en montant.

— Bravo! — lui cria Belachov. Katia sauta.

Puis se mit devant ses yeux.... L'hélice mort, froid et oblitant l'engloutit. Elle tira l'anneau...

...et...

LA RÉALISATION DES PLANS QUINQUENNAUX DANS L'INDUSTRIE, LOURDE, A PERMIS D'ÉQUIPER LES PORTS DE L'EXPORT DES OUTILLAGES PERMETTANT POUR L'EXPORTATION DU BOIS DE LA TECHNIQUE LA PLUS MODERNE.

UN TRACTEUR AU TRAVAIL.

DÉPÔT DE BOISAGE SUR LE QUAI AUX BOIS À LÉNINGRAD.

DÉCHARGEMENT D'UNE RADEAU.

UN TROLLEY AUTOMOBILE AMÈNE SON CHARGEMENT DE BOIS.

TRANSPORT DU BOIS PAR TROLLEY AUTOMOBILE.

LE CHARGEMENT DU BOIS PAR UNE GRUE ÉLECTRIQUE PAR UN TRACTEUR.

ZAANDAM (HOLLANDE).

GÊNES (ITALIE).

NAPLES (ITALIE).

VENISE (ITALIE).

EN ROUTE VERS L'URSS POUR Y PRENDRE UNE CARGAISON DE BOIS

BARRY (ANGLETERRE).

AMSTERDAM (HOLLANDE).

BRÊME (ALLEMAGNE).

CARDIFF (ANGLETERRE).

BUENOS-AYRES (ARGENTINE).

BRÊME (ALLEMAGNE).

LE BOIS SOVIÉTIQUE EST EXPÉDIÉ DANS 300 PORTS DU MONDE

ROTTERDAM (HOLLANDE).

ROTTERDAM (HOLLANDE).

HULL (ANGLETERRE).

AMSTERDAM (HOLLANDE).

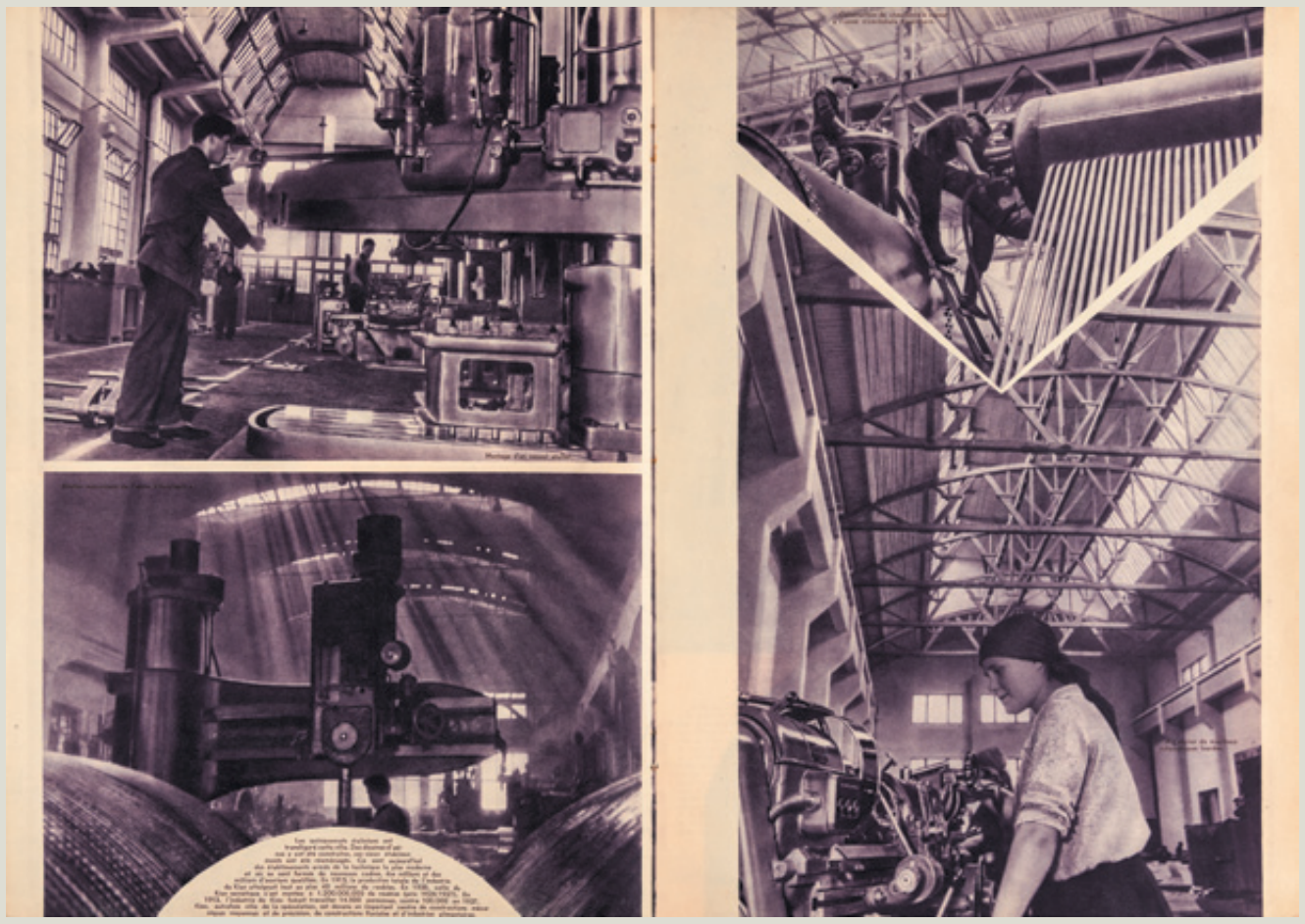
ZAANDAM (HOLLANDE).

GREAT YARMOUTH (ANGLETERRE).

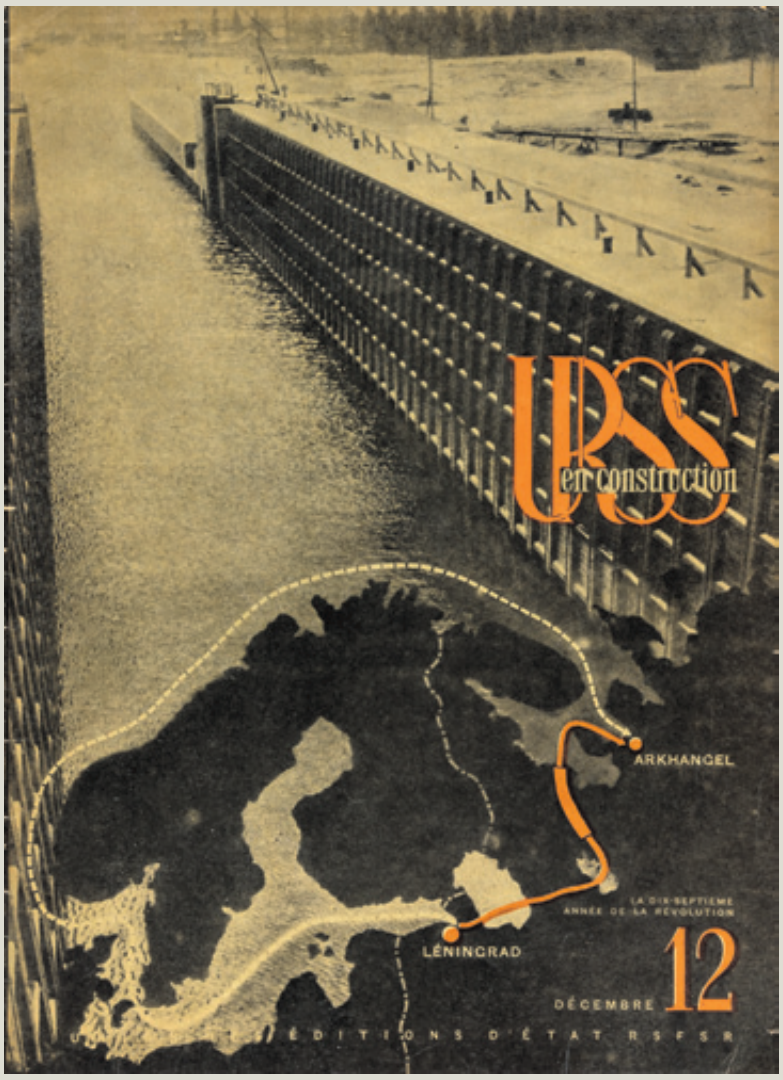
ZAANDAM (HOLLANDE).

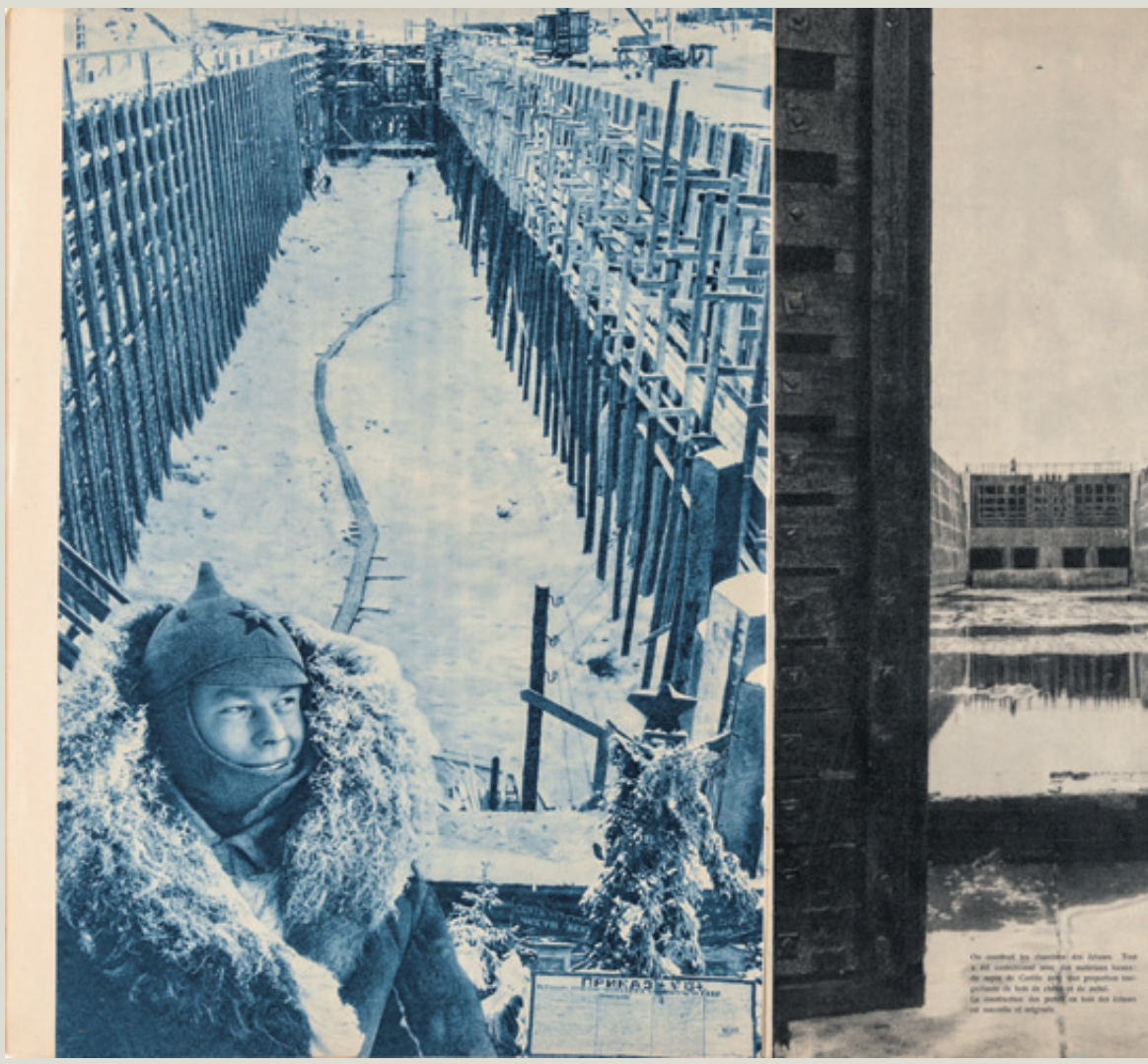
ROTTERDAM (HOLLANDE).

Revista **URSS en construcción**, nº 11-12, 1938, dedicado a la ciudad de Kiev
Diseño de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova. Biblioteca del IVAM

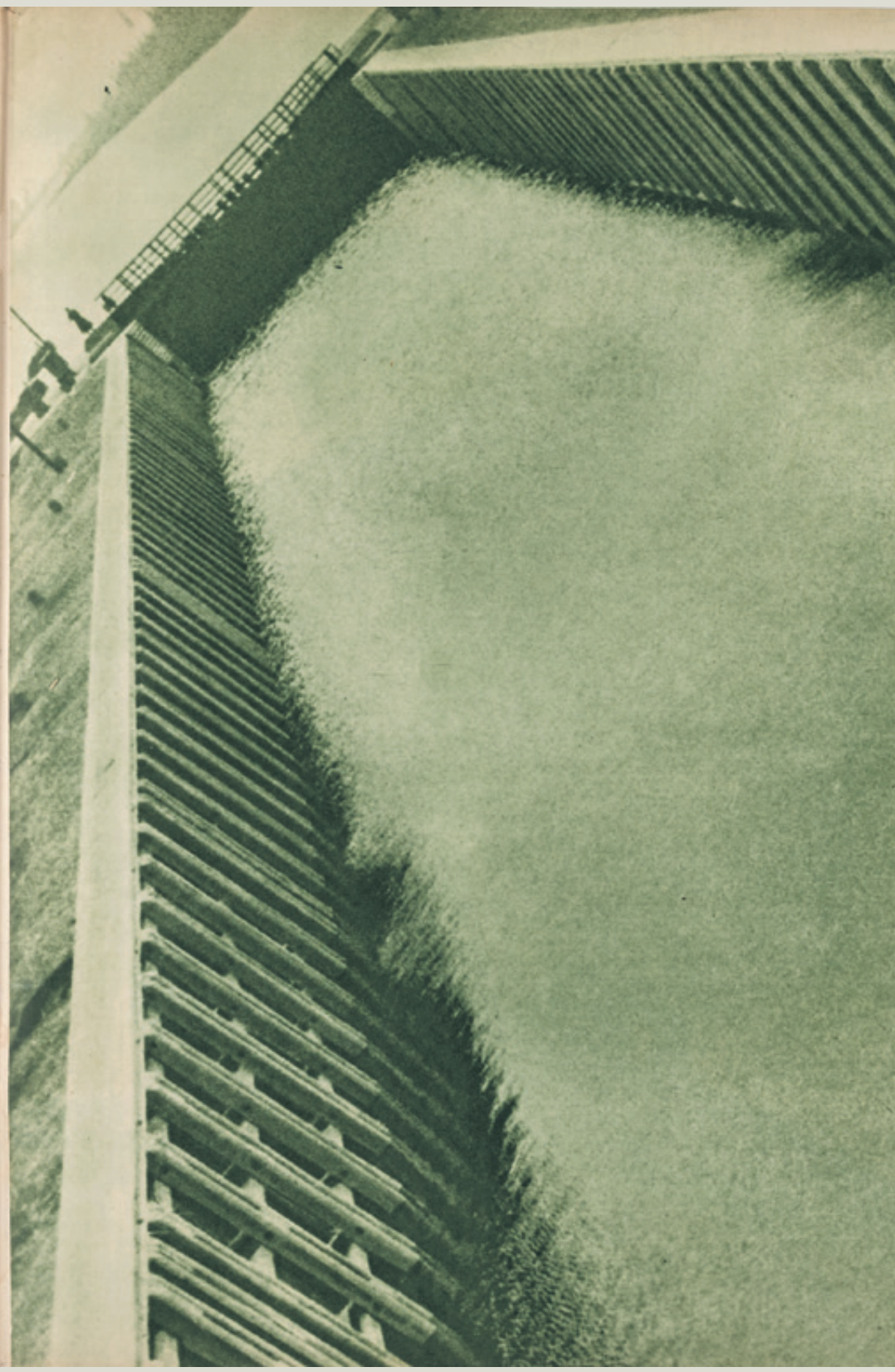


La reconstrucción de Moscú, 1938. Diseño de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova. Archivo Lafuente





Revista **URSS en construcción**, nº 12, 1933, dedicado a la construcción del Canal del Mar Blanco y d
Diseño de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova. Biblioteca del IVAM



Parmi les „soldats du canal" se trouvent des brigades d'agitation, des cercles artistiques. Ils consacrent leurs loisirs à la lecture, à l'étude, aux arts. Des chanteurs, des artistes, des peintres de talent tirent leur opposition.

del Mar Báltico

Revista **URSS en construcción**, nº 4, 1938, dedicado a las elecciones al Soviet Supremo. Diseño de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova
Biblioteca del IVAM

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN **13 marzo - 26 agosto 2018**

El IVAM agradece especialmente la colaboración de José María Lafuente, Sonia López (Archivo Lafuente), Aleksandr Lavréntiev, Bárbara Muñoz e Ida Morán (Biblioteca del MNCARS), María Jesús Escribano (Fundación Castañé).

CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente
Vicent Marzà Ibáñez
Conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

Vicepresidente
Albert Girona Albuixech
Secretari Autonòmic de Cultura i Esport

Secretario
José Villar Rivera
Sotssecretari Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

Vocales
José Miguel G. Cortés
Carmen Amoraga Toledo
Clara Ferrando Estrella
Begoña Torres González
Victoria Vivancos Ramón
Ester Alba Pagán
Abel Guarinós Viñoles

Patrocinador principal
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Director
José Miguel G. Cortés

Subdirector de Colección y Exposiciones
Sergio Rubira

Subdirector de Actividades y Programas culturales
Álvaro de los Ángeles

Subdirectora de Administración
Blanca Jiménez

Subdirectora de Comunicación y Redes sociales
Ana Moure

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Marta Arroyo, Irene Bonilla, Maita Cañamás, Joan Ramon Escrivà, Mª Jesús Folch, Raquel Gutiérrez (Acción exterior), Teresa Millet, Sandra Moros, Josep Salvador

Gestión económica
Carmen Monteagudo

Gestión administrativa
Livia Pérez

Publicaciones
Manuel Granell

Actividades
Mª Ángeles Valiente

Biblioteca
Eloísa García

Fotografía
Juan García Rosell

Informática
Alberto Mata

Mantenimiento
Daniel Cámara

Montaje
Yolanda Montañés

Seguridad
José Ramón López

EXPOSICIÓN

Comisariado y diseño del montaje
Joan Ramon Escrivà

Registro de obras
Remedios Grande y Manuel Teba

PUBLICACIÓN

Producción
Institut Valencià d'Art Modern, València 2018

Diseño
Manuel Granell y Maria Casanova

Ajuste de maquetación
Maria Casanova

Fotografías
Juan García Rosell, Archivo Lafuente

© Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2018
© de los textos: sus autores, Valencia 2018
© Aleksandr Rodchenko, VEGAP, Valencia 2018

Realización
Mediterráneo Proceso Gráfico (96 134 05 02)

ISBN: 978-84-482-6222-8
D.L.: V-714-2018

EJEMPLAR GRATUITO

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

GENERALITAT VALENCIANA IVAM