

Rodchenko: fotomontaje y fotografía

Abstract

La construcción de una nueva visión artística y experimental surge en la década de los años veinte y treinta. En este período es donde se asientan las bases para la práctica del arte montajista. El montaje de fragmentos, la yuxtaposición de realidades dispares, el corte visual de la realidad cosmopolita y la recomposición collagista del arte forman parte del vocabulario esencial de la producción artística de Rodchenko. Rodchenko, como buen artista vanguardista ruso, trabajó con la pintura, con la escultura, con las artes gráficas, con el diseño, con la arquitectura y con la fotografía. Rodchenko explora el mundo del collage y el fotocollage a partir de los presupuestos del constructivismo y el productivismo. Los acontecimientos históricos de la Unión Soviética marcan la experimentación artística de Rodchenko. Su trabajo evoluciona hacia posiciones de realismo social, el realismo que interesaba al poder soviético. Rodchenko investiga todos los campos estéticos de la creación. Y así, influenciado por el cine, las artes gráficas, etc., desarrolla un estilo personal de fotografía y montaje fotográfico denominado el “método Rodchenko”.

Palabras clave: Rodchenko, fotografía, fotomontaje, cine, constructivismo

Autor: Toni Simó

1. La fotografía

“Estamos descubriendo todos los milagros de la fotografía como en una maravillosa fantasía, como en un sueño, y estos milagros acontecen ahora una realidad extraña. Desde su posición auxiliar, la fotografía se ensancha y avanza a través de su propio camino. Es como un estallido entero que exhala sus esencias propias. Sus posibilidades insospechadas son ahora reveladas. La complejidad de los planos, la delicadeza del diseño, que se apoderan del fotomontaje [...] desde un primer plano hasta el más delicado y refinado entretejido [...]. Técnicamente la fotografía es tan simple, tan rápida y esencial para su aplicación a la ciencia, a la vida y a la tecnología que aún no es considerada como profeta [...]” (Lavrentiev, 1996:6).

Alexander Rodchenko 1934.

Durante los años veinte, la fotografía será el tema predominante del trabajo de Rodchenko. El contexto cultural y político de la nueva Unión Soviética y la participación de Rodchenko en el grupo militante de artistas e intelectuales del LEF será decisivo para el gran salto en la evolución del trabajo de Rodchenko con su inmersión en el medio fotográfico. Sus instituciones, organismos, asociaciones, manifiestos, debates, y colaboraciones dejaron un poso casi único en el mundo de la vanguardia artística del momento. El entorno cultural, por lo tanto, sirvió de acicate a la imaginación de muchos artistas. Sin la consideración de este trasfondo es difícil de imaginar las contribuciones y los descubrimientos que Rodchenko aportó al mundo del arte durante la década de los veinte.

Siguiendo su intuición, convertida en máxima según la cual “puede ser muy revelador y entendedor mirar las cosas desde más de un punto de vista”, sus innovaciones estilísticas se desarrollaron a la vez que la vanguardia occidental, principalmente en Alemania. Con las corrientes de la nueva visión, la *Neue Sachlichkeit*, la Bauhaus, el fotomontaje, el surrealismo, etc., era cómo si el mundo entero se estuviera reconstruyendo o, mejor dicho, reinventando. Si

hacemos una mirada histórica, esta reconstrucción de la visión sobre el mundo por parte de los artistas correspondería a una reconstrucción real después de la derrota de la Primera Guerra Mundial.

A pesar de la actitud hostil con que los artistas recibieron la irrupción de las imágenes fotográficas en pintura, la verdad es que a partir de su uso en los collages y montajes, la fotografía se vio como un medio adecuado y propio de la modernidad. La imagen fotográfica fragmentada del collage/montaje conservaba su fuerza, así como también destruía el espacio de representación pictórica tradicional, lo cual hizo que fuera valorada mucho como recurso antipictórico, y en definitiva permitió a los artistas vanguardistas el asalto final contra el arte y la estabilidad de la perspectiva clásica. Paradójicamente la fotografía sirvió como recurso significativo para las dos posiciones enfrentadas: la naturalista y la antinaturalista.

Siendo la fotografía un medio popular y no teniendo las calidades de inspiración subjetiva para hacer un arte elevado y elitista, los artistas vanguardistas se vengaron del arte puro tomando literalmente los retos que le ofrecía la cámara fotográfica. En el contexto de Rodchenko, su inmersión en la fotografía fue un aspecto trascendental que empezó a partir de 1921. Después de traer la pintura a un callejón sin salida y con la identificación de la mitología artística de progreso de la vanguardia con la ideología marxista de la revolución, Rodchenko proyecta su arte con la convicción de que el nuevo arte ayudará a crear un *nuevo mundo* y un *nuevo hombre*. Con nuevas costumbres y transformado radicalmente.

2. Fotografía versus pintura: los fotomontajes

En la década de los veinte Ossip Brik comenzaría toda una serie de artículos destinados a la exhortación de la fotografía como medio capaz de retener todas las características del arte de vanguardia. Esta devoción de Brik a la fotografía culminaría el 1928 en su convincente artículo "De la pintura a la fotografía". Brik

asume como propia la tarea de extender el nuevo significado de la fotografía, sobre todo entre los vanguardistas rusos. Su posición deja entrever un inminente reemplazo de la pintura por la fotografía. En su artículo de 1926 “La fotografía *versus* la pintura” argumenta la posición de Rodchenko sobre la fotografía como un ejemplo a seguir por todos los artistas de izquierda de la vanguardia.

Su énfasis es la posición dominante que tendría que ejercer en la descripción objetiva de la vida cotidiana. La contingencia fotográfica de “preciso, rápido y barato” emula los contenidos revolucionarios que necesita la Unión Soviética en aquel momento. “El fotógrafo documenta la vida, el pintor hace pinturas” (Phillips, 1989:215), dice Brik en su artículo. Porque es necesario describir la vida y no la pintura. Hay una demanda social y política para documentar la nueva vida. La *novi bit* (‘la nueva vida’) de los productivistas tiene que quedar reflejada en cualquier actividad práctica o intelectual. Esta descripción, representación o documentación no sigue las líneas estéticas de los pintores. Crea su propio camino y tiene que buscar sus esquemas propios. Tiene que oponerse frontalmente a la pintura.

“El fotógrafo tiene que demostrar que aquello que se está representando no es la vida transformada de acuerdo con las leyes estéticas, sino la vida en ella misma, la vida documentada con la perfección técnica de la fotografía” (Phillips, 1989:216).

Pero el método de trabajo de Rodchenko sigue un camino propio y se basa sobre todo en la experimentación y en las visiones transversales de los medios y de los géneros artísticos. Es en medio de estas prácticas que Rodchenko se involucró con la fotografía. No como un género distinto, sino como una pieza más de su proceso de investigación estética. Su entrada en el mundo de la fotografía se produce mediante el préstamo de la técnica y del vocabulario cubista que había recibido de Malevich, Tatlin y otros. Muy pronto empezó a incorporar todo el vocabulario vernáculo que los predecesores de esta técnica

iniciaron. Además, dentro del círculo de Rodchenko, la yuxtaposición abrupta se asociaba con el montaje fílmico.

Rodchenko muestra así su desarrollo de la fotografía desde los primeros experimentos formales a la documentación sensitiva de la vida. En 1919, Rodchenko ya experimentó con el collage con *Burevestnik* –escrito sobre la portada del diario–. Aquí utilizó etiquetas de papel, recortes de prensa, etc. En 1922 completó una serie de collages satíricos titulados *Materiales impresos para la crítica con Cambio de fase*. Pero no utilizó caricaturas, sino recortes y titulares de prensa sobre temas culturales yuxtapuestos de una manera inesperada.

Hay al menos tres tipos de collage. Un primer collage representacional, que está formado a partir de imágenes y de detalles de dibujos recortados. Este desarrolla el propio contenido con un simbolismo personal hecho a partir de experiencias individuales, donde estaría el trabajo de Max Ernst. Un segundo tipo de collage también representativo, en el que los recortes de diarios están yuxtapuestos para representar una naturaleza muerta, un paisaje, etc. Y un tercer tipo de collage, aquel que representa composiciones abstractas creadas a partir de elementos no figurativos, usadas en ellas mismas o en combinaciones con fotografías o dibujos. Con pocas excepciones, los collages de Rodchenko pertenecen a este tercer grupo. Además, Rodchenko, contrariamente a los dadaístas, no vio los collages como un medio para provocar al público o para hacer notar el elemento como *shock* visual.

El cambio del collage al fotomontaje fue en cierta medida bastante natural, puesto que el fotomontaje se arraiga en el collage. Pero, contrariamente al collage de los dadaístas y de Picasso y Braque, el lenguaje productivista y constructivista impelía a los montadores rusos (Rodchenko, Klutskis, Alexei Gan) a practicar un collage más constructivo, más claro y evidente en sus propósitos.

El fotomontaje se convirtió en una de las formas más divulgadas de este siglo. Sobre la mitad de los años veinte se hizo tan popular que las editoriales estatales de Rusia publicaron instrucciones especiales para aplicar el “método Rodchenko” (que pasó a ser sinónimo de *fotomontaje*) en las publicaciones sociopolíticas.¹

El lenguaje y el sentimiento concreto de Mayakovski permitió a Rodchenko utilizar figuras sacadas de la realidad: el teléfono, que simboliza la comunicación; el oso, que significa la paciencia, la resistencia; el material militar, que significa la ira, etc. Rodchenko conocía las revistas dadaístas publicadas por Heartfield, Hausmann y Grosz, y conocía sus trabajos sobre el montaje, puesto que Mayakovski las había traído de un reciente viaje a Berlín.² De hecho, entre su material para hacer los fotomontajes había publicaciones dadaístas.

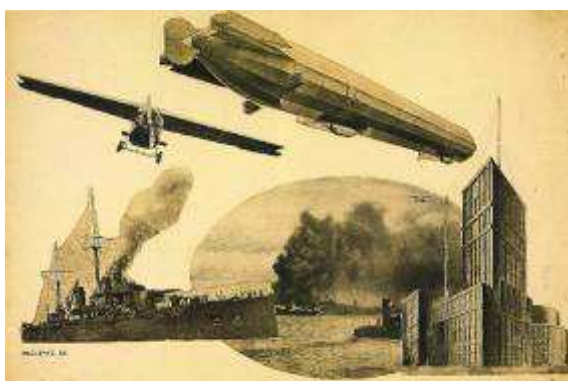


Figura 1. A. Rodchenko, fotomontaje del libro *LET*, 1923.

Hacia el 1921 cambió su atención hacia el diseño y todo el mundo que lo rodea. Rodchenko era un admirador, como buen vanguardista, de la

¹(Lavrentiev, 1988:14). En este período de medianos años veinte es cuando se estandariza el que podríamos denominar el “diseño moderno”.

²(Dabrowski *et al.*, 1998:106). Mayakovski había vuelto de París y Berlín, y traía abundante material gráfico, desde revistas ilustradas de todo tipo a periódicos de la vanguardia occidental.

tecnología, especialmente de las cosas que volaban: aviones, globos aerostáticos, zepelines y otros vagaban por el espacio de sus montajes (fig. 1).

Según El Lissitski, el fotocollage apareció como consecuencia de la evolución técnica de la fotomecánica en la publicidad y en las revistas ilustradas. La materia prima de estas prácticas comerciales proveyó a los artistas de vanguardia de un archivo y de un almacén de posibilidades de extraordinaria calidad. Cambios de escala, yuxtaposiciones abruptas, imágenes seductoras y exhortativas, reciclaje de material gráfico, transparencias, efecto mosaico, etc.

La fotografía y el fotomontaje fueron a la vez causa y síntoma de la decadencia del constructivismo, puesto que ya no se trataba de una idea proyectada de la realidad, sino del compromiso con la realidad. Esta realidad se introducía en el fotomontaje a través de las imágenes *ready-mades*.

Rodchenko amplió la definición del fotomontaje con la idea de cualquier combinación de fotografías, textos, colores y dibujos. Como señala Leah Dickerman, Rodchenko y el grupo LEF, “[...] sintetizaron el modelo semiótico del formalismo ruso con el marxismo, para producir una teoría del hecho artístico abiertamente política y moderna” (Dabrowski *et al.*, 1998:64).

4. Pósteres

El comienzo del fotomontaje coincidió con el auge del cine en la Unión Soviética, y particularmente de un lenguaje fílmico basado sobre todo en medios visuales, donde la principal idea era el montaje fílmico. El uso del montaje en el cine produjo una intensificación de la visión a través de las conexiones invisibles entre los objetos y los fenómenos. Así, el fotomontaje de Rodchenko cumplía una función similar a la estructura fílmica de Vertov y su *Kino-Pravda*. De hecho, los fotomontajes sobre las películas que hizo mostraban la acción simultánea, destacaban el detalle y el primer plano, el uso

rítmico de diferentes elementos, el escorzo perspectivo típico de Rodchenko en sus fotografías, etc.

La relación de Rodchenko con el cine tuvo un carácter especial por su amistad con Vertov. A través de su relación con Eisenstein y Kuleshov, Rodchenko utilizó los efectos del cine para su propia fotografía. Uno de los primeros pósteres para cine que hizo Rodchenko fue *El acorazado Potemkin*, la película de Eisenstein. Aquí, Rodchenko utiliza la forma fílmica del fotograma representada por las dos imágenes dentro de los círculos para crear una narrativa. El corte geométrico se revela como una de las soluciones más empleadas por los fotomontajistas rusos. Rodchenko usa en este último fotomontaje dos ojos de buey con dos dibujos hechos a partir de fotografías extraídas de la película. El corte circular en el espacio es una solución muy frecuente en los constructivistas, como lo son también los cortes diagonales, o los cortes triangulares o cruzados. Los círculos bien pueden significar los globos oculares o los binóculos; en ambos casos se hace referencia a la vista o a la doble visión. Y al parecer lo que se representa es una acción continuada.

En otro fotomontaje, *Kino-glaz*, Rodchenko hace un montaje adaptado a la película de Vertov. En este montaje utiliza muchos recursos: el corte geométrico, el triángulo, el *quiasma*, el cuadrado, el óvalo, además de la repetición. El fotomontaje se había revelado como el mejor medio adaptado al cartel cinematográfico, puesto que permitía intercalar en el espacio aquellas imágenes que el cine, mediante el montaje, yuxtaponía en el tiempo.

Gustav Klutssis parece ser el primero que utilizó el fotomontaje en la URSS, con su obra *La ciudad dinámica*. En su artículo sobre el fotomontaje en *Izofront*, Klutssis asegura que este montaje fue “[...] el primer trabajo de fotomontaje en la URSS” y sigue explicando su experiencia con esta técnica:

“Por primera vez la foto fue utilizada simultáneamente como elemento de textura y de representación, y montada según el principio de las escalas

múltiples, dando un giro a los cánones seculares de la representación en perspectiva y de las proporciones”.³

La idea de los fotomontajes parte no solamente del collage sino también del suprematismo y del constructivismo. Muchos debates se han producido a menudo sobre el paso de las tesis constructivistas a las productivistas en el que los artistas de la vanguardia rusa han completado el ciclo de la transformación en artista-ingeniero, de productor de cosas útiles. Esta visión unilateral ha perjudicado una lectura más esmerada de la aportación del constructivismo en la práctica del fotomontaje.

Así, las ideas de los constructivistas quedaron muy patentes en sus numerosos escritos sobre la reconstrucción de la vida cotidiana. El Lissitski, en su revista *Veshch*, marca las líneas generales de los objetos en el nuevo arte:

“El objeto para el arte constructivo no es lo que hace embellecer la vida sino lo que la organiza” (Leclanche-Boulé, 2003:31).

Este concepto amplio de la “construcción de la vida” conlleva unos cambios de comportamiento hacia todo aquello que hasta el momento se había declarado como marginal y no elevado. Es decir, los constructivistas desarrollan una forma creativa de percepción abierta a todos los fenómenos culturales. Colocan al espectador en una situación de participación activa. Con esta idea sobre la extensión de las artes a la vida cotidiana los constructivistas empiezan a integrar estas artes menores: la fotografía, el cine, el teatro, la literatura. Y en este interés, los artistas se abren hacia la tipografía y hacia la práctica del fotomontaje, en la cual el artista puede ser a la vez productor y editor de su propia obra.

³(Leclanche-Boulé, 2003:93). Leclanche-Boulé, en el capítulo “El espacio” (p. 39-121), analiza el espacio combinatorio del fotomontaje sobre la base que los principios sobre los cuales se rige este espacio son de orden plástico y por lo tanto figurativos en su planteamiento.

5. La revolución tipográfica, la frontalización del espacio

En los años veinte, la rotura de la perspectiva clásica era ya un hecho innegable. Así pues, la nueva figuración estaría sometida a nuevos parámetros que la integran en una nueva representación espacial. El espacio ya no era continuo, orgánico y perspectivo; el espacio se había vuelto funcional. Lo que había cambiado era la sistemática articulación del espacio reducida a un código, superado por los acontecimientos políticos, bélicos y sociales. Ahora, más que representar el espacio, estaríamos ante la producción de espacio. Esta producción del espacio rompe las reglas de representar a la manera euclidiana. Ahora los artistas producirán sus propios “espacios imaginarios”, como por ejemplo El Lisstizki, con la manipulación de los volúmenes y de las formas en el espacio de sus *Prouns*.

No obstante, el paradigma perspectivo clásico no desaparece, sino que se perpetúa a través de la fotografía y del cine. La ilusión del espacio continuará a través de la *verdad* realista de la fotografía y del cine. Lo que cambia es el lenguaje de reproducción de estos paradigmas perspectivos. Y este lenguaje se llama montaje. La multiplicación de las mismas fotografías en un mismo espacio de representación ya es un paso adelante en el cambio de la visión de la realidad. Mentalmente, la mirada sobre el mundo había cambiado y esto era lo importante. Lo demás no deja de ser una convención más o menos aceptada del verismo fotográfico. El montaje es el que proporciona el efecto antinaturalista y antiperspectivo deseado.

El fotomontaje producido en la URSS deja de lado los recortes y los pedazos fragmentarios y caóticos de la práctica dadaísta e incluso cubista. Introduce fotografías diversas con su propio espacio, como un espacio del detalle simbólico. Así, Rodchenko practica un fotomontaje “de espacios agregados”, más de acuerdo con el montaje fílmico, como el montaje *El guardián de la revolución*. Este modelo de agregación, de acumulación de fragmentos es más

visible en los pósteres que hizo Rodchenko titulados *Historia del partido comunista bolchevique*. En estos pósteres Rodchenko presenta una composición con un montaje documental y de archivo con una configuración de la historia de manera no lineal, no orgánica en sus componentes. Esta serie era un trabajo de propaganda para el partido. Pero fue también una manera específica de conceptualizar la historia.

A este montaje de fotografías de objetos y de personajes, todos con su espacio, Leclanche-Boulé lo denomina “La frontalización del espacio”.⁴ La distribución plana y frontal de las imágenes impide su longitud de fondo en perspectiva. Una multitud de espacios no unificados son comprimidos en una planimetría. Como señala el propio Leclanche-Boulé, el montaje en si “[...] se ve pues comprimido en un recorrido errático del campo figurativo para explorar todos sus detalles, para palear sobre la superficie, como Paul Klee quería que hiciera el ojo del espectador ante una obra de arte, antes que encontrar los caminos que el artista le ha procurado en el cuadro” (Leclanche-Boulé, 2003:48).

Este procedimiento de frontalización del espacio es también el que utilizó Rodchenko en sus fotomontajes de *Pro eto*. Lo que produce también esta llaneza es que elimina el enlace lógico entre los diferentes elementos, ya sean fotográficos o no, y hace posible una lectura del conjunto con una libre asociación y un emparejamiento de significados que a veces se presentan en un discurso de oposiciones dialécticas. La frontalidad de la imagen trastorna las asociaciones semánticas establecidas entre las imágenes, y provoca otras contrapuestas o discordantes que hacen repensar toda la narratividad del conjunto.

⁴(Leclanche-Boulé, 2003:50-51). Citado por V. Ivanov “Eisenstein et la linguistique structurale moderne”, *Cahiers du Cinéma*, París, 1970, nº 220-221 (p. 48).

6. Montage à la Rodchenko

“El fotomontaje me trajo a la fotografía: las primeras fotos marcaron mi regreso a la abstracción; la fotografía es virtualmente no objetual. La principal tarea era la composición” (Lavrentiev, 1996:13).

Rodchenko hace esta reseña para mostrar el esquema general a partir del cual la fotografía se desarrolla en su obra. Para Rodchenko había una lógica adaptación de sus experimentos formales al lenguaje fotográfico y un movimiento hacia una manera sensitiva y documental de entender el hecho fotográfico. El primer trabajo fotográfico empezó como un mero apoyo a sus intereses en el fotomontaje y todo el despliegue de medios visuales en la publicidad. Lo utilizó como material de archivo y para su trabajo en la poligrafía.

Rodchenko convirtió los personajes que fotografió en verdaderos iconos del siglo XX. El famoso *Retrato de Ossip Brik* capta la mirada intelectual del escritor deslumbrando una de sus lentes, que refleja la luz hacia el espectador. Esta fotografía es enigmática por el enmascaramiento del ojo por un rayo de luz, lo que le proporciona una apariencia muy moderna. En cierta medida transforma un simple retrato de busto en una cabeza mecánica, anticipando la mecanización y el modelado del cuerpo humano en la forma de androide.

Con la serie de fotografías de su estudio, Rodchenko vuelve a la “materia de la vida”, y, como él mismo indica, el fotomontaje le volvió el sentido real de las cosas, incluso un sentido narrativo en su arte. Pero no era la narración pictórica, sino una narración más de acuerdo con el ideal de productivismo fotográfico. Es decir, el reportaje, la “factualidad” y la documentación de la vida social y real. La visión frontal conforme a las técnicas fílmicas del primer plan psicológico es adaptada por Rodchenko para confeccionar una biografía del rostro y de su mirada fuera del campo de ilusión fotográfica.

Aun así, Rodchenko rechazaba la forma tradicional de captar toda la personalidad de un personaje en una simple fotografía y abogaba por hacer el

trabajo en serie. Es así como lo expresa en su texto “Contra el retrato sintético y por la fotografía directa”, en el cual hace una apología de la innovación formal de la fotografía como medio para transformar la percepción. Rodchenko hace una transposición de sus experimentos en el constructivismo y en el productivismo. Rodchenko ya trabajaba la idea de la serie para cuestionar la fotografía única y simple, la cual denomina “fotografía sintética”. Para explicar la seriación como fuente de conocimiento del objeto fotografiado, Rodchenko se sirve de la devoción iconográfica de la imagen de Lenin.

Lo que pone en cuestión Rodchenko es la utilidad del arte como valor para producir una imagen válida de un acontecimiento, de un personaje, o de un objeto. La necesidad de algo que vaya más allá de la representación ideal o romántica de estos tópicos, Rodchenko la encuentra en la idea del “montaje productivista” y la documentación objetiva y sistemática de sus modelos. Es también una actitud de negación, propia de la vanguardia clásica, de las formas artísticas basadas en los parámetros de síntesis plástica y de valores autodefinidos y establecidos: “[...] el arte ha fallado en su lucha contra la fotografía” (Phillips, 1989:241), decía Rodchenko a los retratistas de estilo pictórico de Lenin. En cambio, Rodchenko aboga por una creación analítica de la fotografía. Y este análisis, no sólo del hecho fotográfico sino también del sujeto a fotografiar, se expresa de la mejor manera con la serie.

7. La factografía

“Nosotros construimos sistemáticamente: también tenemos que fotografiar sistemáticamente. Secuencia y observación fotográfica, este es el método” (Michelson *et al.*, 1988:102).

Sergei Tretiakov

El texto de El Lissitski “El artista en la producción” es un manifiesto paralelo al hecho por Rodchenko y Stepanova titulado “Manifiesto productivista”. En los

dos se aboga por un tipo de arte que sigue los principios estéticos establecidos al servicio de la sociedad nacida de la revolución. El Lissitski, en su texto, traza una clara historia de la evolución de la técnica del fotomontaje y de sus orígenes en la técnica de la publicidad:

“Como resultado de las necesidades sociales de nuestra época y por el hecho de que los artistas han adquirido práctica en las nuevas técnicas, el fotomontaje emergió en los años siguientes a la revolución y se extendió por todas partes [...] Pero sólo aquí, entre nosotros, el fotomontaje ha adquirido una forma estética claramente determinada socialmente. Como cualquier otro gran arte, ha creado sus propias leyes de formación. El poder de su expresión hizo que los trabajadores y los círculos de Komsomol fueran entusiastas con las artes visuales y tuvo mucha influencia en los periódicos y en los carteles de anuncio. El fotomontaje en su estadio actual de desarrollo usa fotografías enteras y acabadas como elementos desde donde construir una totalidad” (Michelson *et al.*, 1988:96).

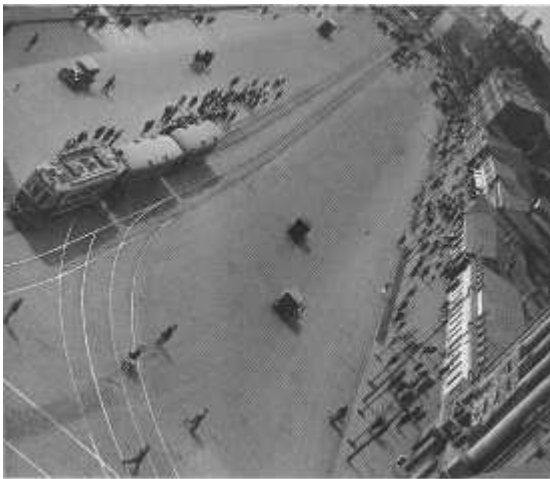


Figura 3 A. Rodchenko, *Avenida Okhotni*, de la serie *El nuevo Moscú*, fotografía, 1932.

Las técnicas fotográficas, y entre ellas el fotomontaje, tenían un cariz en la Unión Soviética diferente de las tácticas dadaístas de Berlín o de la publicidad americana. Es decir, que la técnica sólo era válida si tenía repercusión a nivel social. De este modo, El Lissitski reconoce que ha habido un cambio en la percepción del fotomontaje; ya no se trata de un medio de expresión artística sino que la técnica ha cambiado sustancialmente desde su utilización por parte

de los dadaístas. El fotomontaje como técnica de crítica de la representación y heredera del collage y del cubismo ha sido abandonado. En el contexto de la vanguardia rusa, los artistas al servicio de la administración del nuevo gobierno se adaptaron a las nuevas circunstancias que hacían posible un regreso gradual hacia las funciones icónicas de la fotografía. Es decir, las yuxtaposiciones y las fragmentaciones típicas de los procedimientos del contexto dadaísta y las osadas técnicas de cortes, líneas y saltos compositivos fueron de alguna manera invertidas en una nueva sintaxis nacida en el seno de la fotografía productivista o constructivista rusa. El cambio se produce cuando, en la representación fotográfica, el fragmento toma la preponderancia significativa de la totalidad, cuando un tipo de paradigma metonímico es incorporado a la lectura de la imagen fotográfica. Ahora el fragmento se erige como portador de la sintaxis visual y se equipara a la importancia de la visión estructural de conjunto que constituía la aglomeración de fragmentos y cortes bruscos del fotomontaje.



Figura 4. A. Rodchenko, *Niña pionera*, de la serie *Pioneros*, fotografía, 1930.

Es lo que se denomina “producción factográfica” de la fotografía o la capacidad de dejar los aspectos de la realidad muy visibles. Es en este contexto en el que Rodchenko o El Lissitski decidieron abandonar el fotomontaje como se entendía hasta entonces, y se dedicaron a la imagen fotográfica única y simple. Pero esto no representa el abandono total de las técnicas del montaje sino su transformación. El concepto del montaje se traduce ahora como la elección

explícita del ángulo de la cámara, o el enmarcado de la imagen, las determinaciones del aparato fílmico, o la explícita vocación de la visión fotográfica. Esta visión es capaz de superar y llegar allá donde no ha llegado la percepción convencional, tradicional o humana.

En definitiva, las imágenes de Rodchenko interpretan el mundo como un montaje visual incorporado en cada nueva perspectiva, en cada nueva incorporación objetual. De aquí nace la reproducción de sus fotohistorias y de sus “biografías de las cosas”, como las denomina Tretiakov. Pero estas no dejan de ser “secuencias” o fotogramas fílmicos de una idea que abarca toda su producción fotográfica, sustentada en la misma idea del montaje.

Esta nueva idea de montaje sin yuxtaposiciones intrínsecas se forja dentro de un cambio radical de las estrategias del collage y del fotomontaje. Buchloh habla así de este cambio:

“Lo que en el collage había sido la estrategia de contingencia por la cual los materiales habían sido yuxtapuestos, enfatizando la importancia de la divergencia de los fragmentos, se ha convertido ahora en la ‘astringencia’ de una construcción consciente de una información documental y factográfica” (Michelson *et al.*, 1988:101).

Lista de ilustraciones

1. A. Rodchenko, fotomontaje del libro *LET*, 1923. (Lavrentiev, 1988:43).
2. A. Rodchenko, *Avenida Okhotni*, de la serie *El nuevo Moscú*, fotografía, 1932. (Tupitsyn, 1998:25).
3. A. Rodchenko, *Niña pionera*, de la serie *Pioneros*, fotografía, 1930. (Dabrowski *et al.*, 1998:277).

Bibliografía

- DABROWSKI, Magdalena *et al.*, ed. (1998) *Aleksandr Rodchenko*, The Museum of Modern Art, Nova York, 336 p.
- EFIMOVA, Alla y MANOVICH, Lev, ed. (1993) *Tekstura, Russian Essays On Visual Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 231 p.
- ELLIOTT, David, ed. (1979) *Rodchenko And The Arts Of Revolutionary Russia*, Pantheon Books, Nueva York, 136 p.
- HEDEL-SAMSON, Brigitte (2000) *Reconnaître Alexandre Rodtchenko*, Réunion des Musées Nationaux, París, 62 p.
- LAVRENTIEV, Alexandre N., ed. (1988) *Alexandre Rodtchenko, écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Philippe Sers/Vilo Éditeurs, París, 268 p.
- (1996) *Rodchenko Photography (1924-1954)*, Knickerbocker Press, Edison, Nueva Jersey, 344 p.
- LECLANCHE-BOULÉ, Claude (2003) *Constructivismo en la URSS, tipografías y fotomontajes*, Campgràfic Editors, Valencia, 273 p.

- MICHELSON, Annette *et al.*, ed. (1988) *October The First Decade (1976-1986)* 2ª edición, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 456 p.
- PHILLIPS, Christopher, ed. (1989) *Photography In The Modern Era, European Documents And Critical Writings, 1913-1940*, Museum of Modern Art, Nueva York, 350 p.
- TEITELBAUM, Matthew, ed. (1993) *Montage And Modern Life 1919-1942*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts y The Institute of Contemporary Art, Boston, 208 p.
- TUPITSYN, Margarita (1998) *Aleksandr Rodchenko, The New Moscow*, Shirmer/Mosel Verlag, Munich, 105 p.
- WOOD, Paul *et al.* (1992) *The Great Utopia: The Russian And Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, Guggenheim Museum, Nueva York, 732 p.