

«Como los Filipov»: Los orígenes extranjeros del foto-ensayo narrativo soviético

Erika Wolf

Pocos meses después de publicarse por primera vez, «24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú» fue aclamado en la Unión Soviética como una de las innovaciones más importantes en la aplicación de la fotografía a la propaganda de agitación: el primer foto-ensayo narrativo soviético. Paradójicamente, este original reportaje no se publicó en la URSS, sino que apareció por primera vez en Berlín en la revista *AIZ*, en septiembre de 1931¹. A raíz de este acontecimiento se fueron publicando en la prensa soviética algunos artículos que ensalzaban el éxito que había alcanzado el ensayo. Tanto el periódico *Pravda* como la revista *Proletarskoe foto* proclamaban que suponía la inauguración de un nuevo género fotográfico, el foto-ensayo (*fotoočerki*), y que representaba un avance muy importante en el campo de la propaganda de agitación. Poco después de la fundación del género del *fotoočerki* en el extranjero, comenzaron a publicarse en la prensa soviética otros ensayos fotográficos narrativos parecidos y proliferaron los artículos críticos sobre este nuevo género.

El ensayo publicado en *AIZ* mostraba la vida cotidiana de los Filipov, una «típica» familia obrera de Moscú. Las fotografías y el texto narraban un día en la vida de la familia desde la mañana hasta la noche, y presentaban un inventario de las inmejorables condiciones de vida, laborales y culturales de los obreros soviéticos. Los Filipov estaban bien alimentados y habitaban una vivienda digna; tenían acceso a toda clase de bienes de consumo, a un trabajo y a una educación progresistas; la situación de la mujer había mejorado considerablemente. En una palabra, el ensayo ofrecía una imagen positiva, entusiasta, de la vida diaria en la Unión Soviética. Sin embargo, esta imagen no se correspondía con la realidad soviética de 1931. La colectivización y la industrialización habían generado inmensos problemas

sociales y económicos. En el verano de 1931, el proceso de colectivización obligatoria estaba a punto de culminarse en las regiones agrícolas, y en la primavera de 1932 se desató la hambruna. La industrialización provocó el crecimiento descontrolado de la población urbana y la escasez de la vivienda, la comida y el transporte. Al mismo tiempo, la falta de trabajo y las desfavorables condiciones sociales favorecieron los desplazamientos de obreros, que se trasladaban en busca de unas condiciones de vida mejores. La alemana Babette Gross, que en esta época viajaba con frecuencia a Moscú y estaba vinculada a *AIZ*, describiría años después el desajuste que existía entre las condiciones reales y las imágenes del reportaje sobre los Filipov:

Teniendo en cuenta el contexto de los años 1930, 1931 y 1932, este reportaje resulta verdaderamente macabro. La colectivización obligatoria había provocado una terrible escasez de alimentos por todas partes. La gente hacía cola día y noche a la puerta de las tiendas para conseguir algo que llevarse a la boca. Las condiciones de la vivienda del trabajador medio eran terribles. Cada familia tenía derecho a una sola habitación. Por lo que respecta al transporte público, cualquiera que viviera en Moscú en esa época se reiría del tranvía en el que viajaban los Filipov [sic]. Los tranvías iban siempre atestados. La gente iba colgada de las puertas. Los altos funcionarios rusos se mofaban en privado de la serie de los Filipov [sic]. Esa propaganda tan descarada les parecía insultante, y para ellos la expresión «como los Filipov [sic]» era un sinónimo de aldea Potemkin².

A pesar del radical desajuste que existía entre las condiciones reales y las descritas, la crítica soviética decidió desde el momento de su aparición que

este foto-ensayo era una obra canónica, un ejemplo a imitar. A día de hoy, «24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú» se sigue considerando un episodio importante, aunque poco estudiado, de la historia de la fotografía soviética³. ¿Cómo es posible que una pieza de propaganda tan inverosímil, ridiculizada por los «altos funcionarios rusos», fuera aclamada como el acto fundacional de todo un género de la fotografía y el fotoperiodismo soviéticos?

En un principio, las fotografías de la familia Filipov se realizaron por encargo del Departamento de Agitación y Propaganda de la Internacional Comunista para *Der Land des sozialistischen Aufbaus*, una exposición itinerante que, a finales del verano y durante el otoño de 1931, recorrió Viena, Praga y Berlín⁴. Puede que John Heartfield, el reconocido artista comunista de origen alemán famoso por sus fotomontajes, que en el verano de 1931 se encontraba en Moscú, tuviera algo que ver con la organización de la exposición y con el encargo de las fotografías⁵. El reportaje, destinado a la Sociedad Austríaca de Amigos de la Unión Soviética, fue uno de los primeros proyectos importantes que acometió Soiuzfoto, la recién creada agencia fotográfica soviética⁶. Bajo la supervisión del editor Lev Mezhericher, los fotógrafos Max Alpert, Arkady Shaikhet y Semion Tules fotografiaron a la familia Filipov y a la fábrica El proletario rojo a principios de julio de 1931.

La exposición se inauguró en Berlín en octubre, coincidiendo con la celebración del décimo aniversario de la IAH, la organización que había fundado Willi Münzenberg por iniciativa de Lenin. Las actividades de la IAH, cuya misión original era acabar con el hambre que asolaba la Unión Soviética, se habían diversificado con rapidez hasta crear una red editorial en Alemania. En 1931 ya era un emporio periodístico formado por diarios, revistas, editoriales y una distribuidora cinematográfica. *AIZ* se encontraba en la cima de su éxito, con una tirada que rondaba el medio millón de ejemplares. Uno de los atractivos de *AIZ* era que ofrecía una imagen positiva y superficial de la Unión Soviética y de la vida proletaria. Según Babette Gross, compañera

de Münzenberg y colaboradora del emporio de medios de comunicación, «la principal tarea de *AIZ* era mantener a sus lectores informados de lo que sucedía en la Rusia soviética. La información era completamente acrítica y se basaba en los medios más dudosos. Los obreros querían que les hablaran de un mundo de ensueño, no de la realidad [...] en 1931 este proceso culminó con la exitosa serie de fotografías sobre la vida cotidiana de una familia rusa, los Filipov [sic]»⁷. Utilizando como materia prima las fotografías de Soiuzfoto, *AIZ* creó una imagen profundamente utópica de la vida cotidiana en la Unión Soviética.

Poco después de la publicación del foto-ensayo en *AIZ*, la Sociedad de Amigos de la Unión Soviética organizó un viaje para que una delegación de obreros socialdemócratas alemanes pudiera contemplar en persona la situación de la URSS⁸. En respuesta, el periódico socialdemócrata *Vorwärts* recomendaba a sus lectores obreros que no se dejaran reclutar para esta misión de evaluación, una vil maniobra del Partido Comunista de Alemania –un «viaje de cuatro semanas con buena comida y bebida», pagado con «el dinero de Judas»–. Según *Vorwärts*, el verdadero objetivo del viaje era crear células comunistas dentro del Partido Socialdemócrata⁹. De este modo, el ensayo sobre los Filipov pasó a formar parte de un complejo montaje que orquestó la IAH aprovechando la despiadada enemistad que se profesaban los comunistas y los socialdemócratas alemanes. En un artículo del periódico *Pravda* se describía la llegada a Moscú de la delegación de obreros socialdemócratas alemanes el 15 de octubre:

Nada más bajarse del tren, los delegados sacaron un ejemplar de *AIZ* que habían traído consigo y pidieron que les llevaran ante los Filipov. Al día siguiente, la delegación al completo visitó la fábrica El proletario rojo, y desde donde el propio Filipov les acompañó hasta su casa. Allí comprobaron que hasta el último detalle era cierto¹⁰.

En noviembre, se publicó en *AIZ* un reportaje a doble página con fotografías de la delegación en

compañía de los Filipov y con las cartas que los obreros extranjeros habían enviado a la familia. El titular rezaba: «¡AIZ dice la verdad! Los socialdemócratas alemanes visitan a los Filipov» (fig. 1). Asimismo, la revista *Magazin für Alle*, otra publicación de la IAH, publicó una fotografía de John Heartfield con la familia Filipov (fig. 2). La prensa soviética consideraba que el ensayo sobre los Filipov había sido un éxito por el tremendo impacto que había tenido en Alemania. Sin embargo, este impacto era un montaje de la prensa comunista alemana, una campaña propagandística.

Los primeros elogios que recibió el foto-ensayo en la Unión Soviética procedían de las páginas del diario *Pravda*, el órgano del Comité Central del Partido Comunista Soviético. El 24 de octubre, un artículo anónimo informaba de que el ensayo se había publicado en *AIZ* y había tenido una acogida muy favorable en Alemania. *Pravda* no ensalzaba su estructura narrativa, sino su veracidad y su carácter popular y didáctico. La familia protagonista era tan corriente que el reportaje «ofrece una descripción veraz de la situación de la clase obrera en la URSS»¹¹. *Pravda* animaba a utilizar la fotografía con fines de agitación y propaganda en la Unión Soviética: «La claridad, la precisión y la capacidad de persuasión de las fotografías y de los textos que las acompañan brindan a la prensa un arma adicional para la movilización y la organización de las masas». *Pravda* arremetía contra las publicaciones soviéticas que no dedicaban suficiente atención a la capacidad propagandística de la fotografía. Ensalzaba «24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú» como «la primera obra» de la recién fundada agencia Soiuzfoto, y alentaba a la prensa soviética a seguir avanzando por ese «camino verdadero». Al final del artículo se definía la función de la fotografía soviética: «La tarea de la fotografía proletaria es explicar y mostrar al mundo entero las victorias concretas del socialismo: explicarlas y mostrarlas con el lenguaje preciso e irrefutable de la fotografía y del cine; un lenguaje que resulta accesible a las masas, a millones de personas». Irónicamente, el foto-ensayo había sido producido por la agencia fotográfica Soiuzfoto-



to y no era, en sentido estricto, un ejemplo de fotografía obrera, sino una obra elaborada por fotoperiodistas profesionales.

Los elogios de *Pravda* y su defensa de la innovación fotográfica en el ámbito de la propaganda soviética modularían el tono de la mayoría de los artículos que se escribieron sobre el *fotooherk* de la familia Filipov en la Unión Soviética, incluido el número especial que le dedicó *Proletarskoe foto* en diciembre de 1931. Esta revista, que había comenzado su andadura con el nombre de *Sovetskoe foto*, había sido rebautizada en septiembre de 1931 para reflejar su compromiso con la lucha de clases y con el movimiento de la fotografía proletaria. Con el cambio de nombre, *Proletarskoe foto* pasó a convertirse en el órgano central de la agencia de prensa Soiuzfoto y de la Sociedad para el Cine y la Fotografía Proletaria, la organización que lideraba el movimiento de la fotografía obrera desde el punto de vista ideológico y organizativo¹². El reportaje de los Filipov apareció acompañado de un editorial, la reimpresión del artículo de *Pravda*, diversos



Fig. 1 AIZ con el titular «¡AIZ dice la verdad!»

Fig. 2 John Heartfield con la familia Filipov en *Magazin für Alle*.

comentarios, artículos críticos y cincuenta y dos reproducciones a media tinta de fotografías de la familia Filipov con sus correspondientes leyendas. Aunque en general se reproducían las opiniones de *Pravda*, el análisis del ensayo que apareció en *Proletarskoe foto* suscitó además una serie de cuestiones teóricas relacionadas con las nuevas formas fotográficas y con su aplicación a la representación de obreros y de la construcción del socialismo. En general se destacaban los aspectos narrativos del reportaje y la liberación de las restricciones de las fotografías únicas, individuales. En el número anterior de *Sovetskoe foto*, Semion Eugenov ya cuestionaba la eficacia de los retratos individuales de obreros, un lugar común en la prensa soviética: «¡Es imposible mostrar con una sola fotografía de un obrero hiperproductivo, un héroe del Plan Quinquenal, lo que se consigue mostrar con dos o tres (como mínimo!). ¡Con una fotografía sólo podemos enseñar la nariz de nuestro héroe!»¹³. Varios articulistas de *Proletarskoe foto* atribuían el concepto de secuencia fotográfica a Sergei Tretiakov,

un escritor y fotógrafo vinculado al grupo Lef. Como el único efecto que se lograba con los retratos individuales –los carteles de obreros hiperproductivos, por ejemplo– era registrar la apariencia visual, Tretiakov proponía acumular fotografías de un mismo tema durante un período de tiempo prolongado. Este método, «la foto-observación prolongada», permitía ofrecer una representación más completa de la realidad soviética y describir los impresionantes cambios que se producían durante la construcción del socialismo¹⁴.

El número especial de *Proletarskoe foto* incluía una serie de cincuenta y dos fotografías de la familia Filipov¹⁵. A diferencia de la presentación anónima de *AIZ*, al principio del ensayo aparecían destacados los créditos de las fotografías: «foto-ensayo de la brigada Soiuzfoto, formada por L. Mezhericher (editor), M. Alpert, S. Tules, A. Shaikhet». La revista *Proletarskoe foto* no se limitó a reproducir una versión traducida al ruso del foto-ensayo alemán. Aunque se aprovechó la secuencia narrativa esencial y el orden temático de *AIZ*, se utilizaron otros textos y no se seleccionaron las mismas imágenes. Si comparamos las dos versiones, observamos que la soviética es relativamente más pobre y que ambas resultan muy artificiales. La composición de las dos versiones es distinta. La de *AIZ* está más cuidada y resulta más atrevida y atractiva. La composición de la fotografía «Las mujeres de la familia Filipov» juega con formas geométricas que producen una sensación armónica, visualmente agradable. En la imagen de Volodia camino del colegio, la forma geométrica de los instrumentos de dibujo contrasta con la forma redonda de la fotografía. En esta sección de la versión soviética la composición es relativamente más insulsa. No parece que fuera un interés prioritario. En *Proletarskoe foto* lo primordial eran las fotografías, mientras que la representación gráfica y el montaje eran cuestiones claramente secundarias a las que no se prestaba atención. Las diferencias en la composición, en las leyendas que acompañaban a las fotografías y en la selección de imágenes dan lugar a interpretaciones radicalmente distintas. Por ejemplo, la misma imagen de un

hombre regando con una manguera llevaba las siguientes leyendas:

AIZ: A las seis de la mañana, el hombre encargado del riego ya está trabajando. Es el encargado de velar por el crecimiento de las nuevas zonas verdes que hay en todos los bloques

Proletarskoe foto: El complejo residencial Shabolovsky se despierta a partir de la seis de la mañana. A esa hora comienzan a regar las calles.

Las lecturas que se desprenden de estas dos leyendas son completamente distintas. En *AIZ* se destaca la creación de zonas verdes en el entorno urbano, la calidad de vida en las ciudades; el hombre riega las plantas. Por el contrario, en *Proletarskoe foto* se hace hincapié en la limpieza urbana; el hombre está limpiando la calle. Aunque son diferencias sutiles, algunas leyendas alteran completamente la interpretación de secciones narrativas enteras. Comparemos los textos que acompañan a las imágenes de la guardería:

AIZ: la guardería en la que el más joven de los Filipov pasa la mayor parte del día es una escuela infantil innovadora. El Estado soviético educa a los pequeños para vivir en la nueva era. Cuando la madre deja a Volodia en la guardería lo primero que éste tiene que hacer es –de acuerdo con la inscripción de la pared– cepillarse los dientes a conciencia y lavarse las manos, para poder jugar, cantar y realizar trabajos manuales hasta la hora de la comida comunal. A la hora de comer, los niños y las niñas ponen la mesa, un niño se encarga de traer la comida y todos comen hasta saciar su apetito. Entonces se sienten tan cansados que duermen de buena gana una siesta de una hora. Alegre y descansado, Volodia se sienta a la mesa para practicar su actividad preferida, y pinta con colores alegres lo que se le ocurre en ese momento.

Proletarskoe foto:

24. Antes de comer, hay que lavarse obligatoriamente las manos.

25. Durante la comida no se permite hablar. Es malo para la salud.

26. Después de comer y dormir la siesta, llega la hora de jugar.

27. Más tarde, clase de dibujo, una actividad muy interesante. Vítia dibuja un poco peor que Liza, pero no lo hace mal.

Una vez más, las leyendas dan lugar a interpretaciones completamente distintas de estas cuatro fotografías. La versión alemana ensalza el progresismo social y educativo de la guardería, y muestra a unos niños aseados, felices, bien alimentados y creativos. La soviética confiere un aire autoritario a la escuela; la preparación para el futuro del Estado soviético requiere una disciplina estricta y silencio. La estructura de las leyendas determina la interpretación de este grupo de fotografías. En *AIZ*, el texto correspondiente a las cuatro imágenes se articula en un solo párrafo, lo cual permite una lectura espontánea en la que el texto se integra con las imágenes. La secuencia numérica de *Proletarskoe foto* impide este tipo de lectura. La numeración de las fotografías impone un orden narrativo estricto. Por último, los textos soviéticos emplean una prosa edulcorada y estúpida en el comentario sobre la destreza en el dibujo de los dos niños, una diferencia que no se percibe visualmente. La comparación de los textos que acompañan a las fotografías de la guardería revela otra diferencia sorprendente: al niño se le llama indistintamente Volodia (el diminutivo de Vladimir) y Vítia (el diminutivo de Vitaly). Esta discrepancia manifiesta afecta a otros dos miembros de la familia. Uno de ellos es el padre –el protagonista del reportaje–. Un examen más detallado revela muchas otras discrepancias fácticas, entre otras, las señas de la residencia familiar. La alteración de los nombres y de las edades de los miembros de la familia demuestra que no se consideraba que fueran individuos específicos, sino estereotipos.

La versión soviética del ensayo pone un mayor énfasis en los hechos y en los documentos. Muchas de las fotografías que sólo se reproducen en *Proletarskoe foto* corresponden a documentos (el reci-

bo de la frutería, una cartilla de ahorros, un bono de ahorros y el recibo de un traje de hombre). En las leyendas que acompañan a estas imágenes encontramos más información objetiva, en su mayoría comprensible únicamente para los lectores familiarizados con el contexto soviético. La intención era demostrar la veracidad de la situación de esta familia ante el público soviético. Sin embargo, si se examinan en mayor detalle, se observa que, en realidad, estos textos socavan la credibilidad de esta situación y su autenticidad resulta más que cuestionable. Una de las fotografías que sólo se reproducen en *Proletarskoe foto* resulta especialmente sospechosa. La leyenda que acompaña a la imagen titulada «Tarde en el Parque de Cultura y Descanso», en la que aparece Filipova en compañía de su hijo menor, reza: «El director de la colonia infantil da la bienvenida a Vitia». Un revelado reciente del antiguo negativo revela que la fotografía fue realizada en una clínica médica donde se vacunaba a los niños¹⁶. Existen otras pruebas que demuestran que las fotografías se escenificaron. Tanto en la versión alemana como en la soviética aparece una fotografía que muestra a unos obreros jugando a las damas a la hora del almuerzo. Se trata de una imagen singular e inolvidable, ya que los jugadores utilizan tuercas en lugar de fichas. Esta fotografía recuerda claramente a otra realizada por Arkady Shaikhet, ampliamente difundida en la Unión Soviética y en Alemania; la imagen había aparecido en *Der Arbeiter-Fotograf* en 1927 (fig. 3) y se incluyó en la exposición internacional de fotografía proletaria que se celebró en Alemania¹⁷. Evidentemente Shaikhet escenificó la partida de damas en la fábrica para incorporar al nuevo fotensayo esta composición tan celebrada por el público y la crítica.

El discurso soviético sobre el éxito del *fotooherk* de la familia Filipov requería la suspensión voluntaria del escepticismo por parte de los que lo suscribían. Es evidente que la imagen de la vida obrera que se reflejaba en el ensayo no se correspondía con la situación real de la Unión Soviética. El uso despectivo de la expresión «como los Filipov» entre los altos funcionarios soviéticos indica que los crí-

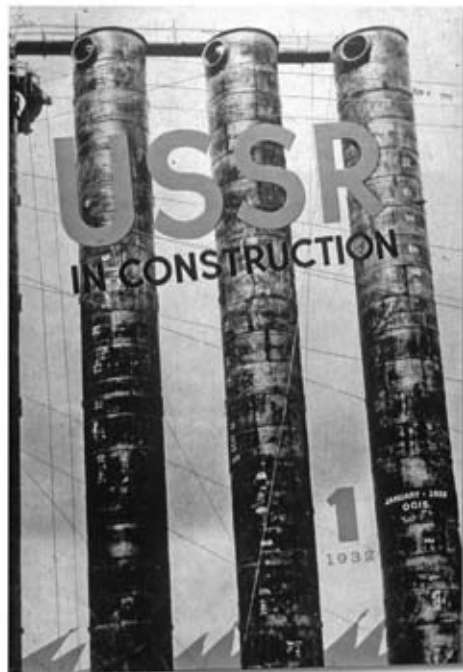


Fig. 3 *Der Arbeiter-Fotograf*, n.º 1, 1927

Fig. 4 Portada de *URSS en construcción*, 1932

ticos, los fotógrafos y los editores encargados de la promoción de este foto-ensayo eran conscientes de que éste no reflejaba las condiciones soviéticas reales. Las dos versiones aparecieron en publicaciones muy diferentes. *AIZ* era una revista ilustrada popular para obreros, mientras que *Proletarskoe foto* era una publicación especializada, dedicada a los problemas creativos, técnicos y políticos de la fotografía soviética. Con el respaldo de la Internacional Comunista y el objetivo de recabar apoyo internacional para la Unión Soviética, *AIZ* pretendía ejercer el mayor impacto posible sobre sus lectores con ayuda de llamativos montajes fotográficos. A *AIZ* no le interesaba la situación real de la URSS, sino crear una imagen de fantasía para consumo de los obreros occidentales. Para *Proletarskoe foto* estas imágenes eran un escaparate para promocionar las actividades de la nueva agencia Soiuzfoto. A diferencia de la versión alemana, la serie publicada en *Proletarskoe foto* no iba dirigida a las masas soviéticas. El desajuste entre el mundo de fantasía que mostraba el ensayo y las condiciones reales de la Unión Soviética en 1931 impedía una difusión amplia.

Los críticos, editores y fotógrafos soviéticos que promovieron el posterior desarrollo del *fotoochecker* en la Unión Soviética emularon el complejo montaje periodístico en torno a la veracidad de la existencia de la familia Filipov que había creado la IAH. Además, el ensayo sobre los Filipov se convirtió en un terreno fértil para el desarrollo de distintos proyectos, y fue el punto de partida para la consolidación teórica de la fotografía. Se empezó a reivindicar la fotografía proletaria, la fotografía profesional y otros planteamientos alternativos ante la estricta centralización de la cultura soviética, un contexto en el que las oportunidades de trabajo, los contactos internacionales y los recursos eran cada vez más limitados. Este debate creativo favoreció también la experimentación en el terreno del foto-ensayo en la Unión Soviética y preparó el terreno para la acogida del primer *fotoochecker* narrativo de producción propia, que se publicó en la revista *URSS en construcción* en enero de 1932 (fig. 4).

NOTAS

1. «24 Stunden aus dem Leben einer Moskauer Arbeiterfamilie» («24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú»), *AIZ*, n.º 38 (septiembre de 1931), pp. 749-767.
2. Babette Gross, *Willi Münzenberg: A Political Biography*, East Lansing, Michigan State University Press, 1974, p. 150. [Trad. cast.: *Willi Münzenberg. Una biografía política*, Vitoria, Ikusager, 2008.]
3. He aquí dos excepciones recientes: Inka Graeve, «Klassenauge versus Neue Sehen: Zur Rezeption sowjetischer Photographie in Berlin», en Irina Antonowa y Jörn Merkert (eds.), *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin, 1900-1950*, Múnich, Prestel, 1995, pp. 221-225; y Nina Klingler, «"24 Stunden aus dem Leben einer Moskauer Arbeiterfamilie": Eine Fotoreportage als historische Quelle», *Fotogeschichte* 24, 94 (2004), pp. 31-42.
4. «Fotopropaganda—na vysshuii stupen'», *Proletarskoe foto*, n.º 4 (diciembre de 1931), p. 2. Rossiisky gosudarstvennyi arkhiv sotsial'no-politicheskoi istorii (RGASPI), f. 495 (Ispolnitel'nyi komitet Komintern), op. 30, d. 730, l. 31. Traducido en el presente volumen, pp. 154-156.
5. John Heartfield, «Privet brat'iam po klassu», *Sovetskoe iskusstvo* (18 de junio de 1931), p. 2.
6. A. Shaikhet y M. Alpert, «Kak my snimali Filippovykh», *Proletarskoe foto*, n.º 4 (diciembre de 1931), p. 46. Traducido en el presente volumen, pp. 168-170.
7. Babette Gross, *Willi Münzenberg*, p. 150.
8. «Sozialdemokratische Arbeiter, fahrt in die Sowjetunion!», *Die rote Fahne*, 17 de septiembre de 1931.
9. «Spazierfahrt nach Russland», *Vorwärts*, 2 de octubre de 1931.
10. «24 chasa iz zhizni moskovskoi rabochei sem'i. "Arbeiter Illustrierte Zeitung" (AIZ). ("Rabochaia illiustrirovannaiia gazeta")», *Pravda*, 24 de octubre de 1931.
11. *Ibid.*
12. Fundada en 1926, el nombre original de esta asociación era Asociación de Amigos del Cine Soviético. A finales de 1930 cambió de nombre para subrayar su compromiso explícito con los defensores de la cultura proletaria durante la Revolución Cultural.
13. Semion Eugenov, «Perspektivy mezhdunarodnoi proletarskoi fotosviazi», *Proletarskoe foto*, n.º 3 (noviembre de 1931), p. 2. Traducido en el presente volumen, pp. 62-69.
14. Sergei Tretiakov, «Ot fotoserii—k dlitel'nomu fotonabludeniui», *Proletarskoe foto*, n.º 4 (diciembre de 1931), pp. 20, 45. El ensayo está traducido al inglés en la revista *October*, n.º 118, otoño 2006 «From the Photo-series to extended Photo-Observation», pp. 71-77.
15. «Den' iz zhizni moskovskoi rabochei sem'i», *Proletarskoe foto*, n.º 4 (diciembre de 1931), pp. 22-44.
16. An. Vartanov, O. Suslova y G. Chudakov (eds.), *Antologiya sovetskoi fotografii: 1917-1940*, Moscú, Planeta, 1986, p. 97.
17. *Sovetskoe foto*, n.º 2 (mayo de 1926), pp. 54, 60-61. *Der Arbeiter-Fotograf*, n.º 1, 9 (1927), p. 8. *Bednota*, 1 de mayo de 1928. Ernst Glaeser y F. C. Weiskopf, *Der Staat ohne Arbeitlose*, Berlín, Gustav Kiepenheuer, 1931, p. 67.